నాట్య

☎ 6126

ಉತ್ತಮವಾದ ಮುದ್ರಣ ಕೆಲಸಗಳಿಗೆ—

ಸಾಗರ ಮುದ್ರಣ

ಸಾಗರ - 577 401 (ಶಿವಮೊಗ್ಗ ಜಿಲ್ಲೆ)

ಹಾರ್ದಿಕ ಶುಭಾಶಯಗಳೊಂದಿಗೆ :

ಸಾಗರ ಸಂದೇಶ

ದಿನಪತ್ರಿಕೆ

ಸಂಪಾದಕ : ಹೆಚ್. ವಿ. ರಾಮಚಂದ್ರ

ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕ ಸಂಪಾದಕ : ಮೃತ್ಯುಂಜಯ

ವಿಚಾರದ ಎಲ್ಲ ಎತ್ತರಗಳಿಗೆ / ಅನುಭವದ ಎಲ್ಲ ಸ್ತರಗಳಿಗೆ

ಸಾಕ್ಷಿ

೪೭

೧೯೯೧ ಸೆಪ್ಟೆಂಬರ್

ಸಂಸ್ಥಾಪಕ ಮತ್ತು ಗೌರವ ಸಂಪಾದಕ / ಎಂ. ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಅಡಿಗ

ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕ ಸಂಪಾದಕ / ಪಿ. ಪ್ರಭಾಕರ, ಸಾಗರ

ಸಾಕ್ಷಿ ಪ್ರಕಾಶನ

ಸಾಗರ ಮುದ್ರಣ / ಸಾಗರ / ಕರ್ನಾಟಕ

© ಆಯಾ ಲೇಖಕರು

● ಚಂದಾ ೪೦ ರೂ.
೧೯೯೧–೧೯೯೨ ರ
೪ ಸಂಚಿಕೆಗಳಿಗೆ

ಅಜೀವ ಸದಸ್ಯತ್ವ : ೩೫೦ ರೂ.

ಪರಿವಿಡಿ

ವಾಸ್ತವವಾದೀ ಮಾರ್ಗದ ಕತೆಗಾರರಾಗಿ
ಮಾಸ್ತಿ ೫ ಟಿ. ಪಿ. ಅಶೋಕ

ಈಗ, ಇಲ್ಲಿ (ಕವನ) ೨೨ ರಾಮಚಂದ್ರ ಶರ್ಮ

ಒಂದು ಆನೆಯ ಹತ್ಯೆ ೨೬ ಕೆ. ಎಸ್. ಪೂರ್ಣಿಮಾ

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ
ಸಂಪ್ರದಾಯ–ಆಧುನಿಕಗಳ ಸಮ್ಮೇಳ ೩೬ ಕೆ. ವಿ. ಅಕ್ಷರ

ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾ ಮತ್ತು ತಂಬೂರಿ ೫೬ ಗೌರೀಶ ಕಾಯ್ಕಿಣಿ

ಹೊಸಭಾಷೆಯ ಹೊಸ ವಾಸ್ತವಗಳು ೬೦ ಜಶವಂತ ಜಾಧವ

ಡಾ॥ ಯು. ಆರ್. ಅನಂತಮೂರ್ತಿ
ಅವರ ಪೀಠಿಕಾ ಭಾಷಣ ೭೨

ಸಂಚಾಲಕ : ಪಿ. ಕಾರ್ತಿಕ್

ಮುದ್ರಣ : ಸಾಗರ ಮುದ್ರಣ, ಸಾಗರ (ಕರ್ನಾಟಕ)

ಸಾಕ್ಷಿಯ ಪುನರುದಯಕ್ಕೆ ಮುನ್ನುಡಿ

ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಅಡಿಗ

ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಸಾಹಿತ್ಯಾಸಕ್ತಿಯ ಮುಖರವಾಗಿದ್ದ ಸಾಕ್ಷಿಯ ಪುನರುದಯ ಸ್ವಾಗತಾರ್ಹವೇ ಕಿಳಿಯುದು. ಅದನ್ನು ಪುನರುಜ್ಜೀವನಗೊಳಿಸಬೇಕೆಂದು ಸಾಗರ ಮುದ್ರಣದ ಶ್ರೀ ಪ್ರಭಾಕರ ಮತ್ತು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅವರ ಪುತ್ರ ಶ್ರೀ ಕಾರ್ತಿಕ ತೋರಿಸುತ್ತಿರುವ ಉತ್ಸಾಹವನ್ನು ಕಂಡು ನಾನು ದಂಗುಬಡಿದೆ. ಅಷ್ಟೇನೂ ಲಾಭದಾಯಕವಲ್ಲದ, ನಿಜವಾಗಿಯೂ ತುಂಬ ನಷ್ಟಕಾರಕವೇ ಆಗಬಲ್ಲ ಇಂಥ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಮುಂದಾಗುವವರ ಬಗ್ಗೆ ಆದರ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈಗ ನಾನು ಆ ಬಗ್ಗೆ ಯಾವ ಸಲಹೆ ಕೊಡಲೂ, ಕೊಟ್ಟ ಸಲಹೆ ನೆರವೇರಿತೇ ಎಂದು ನೋಡಲೂ, ಬರುವ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಓದಿ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಹೇಳಲೂ ಅಸಮರ್ಥನಾಗಿದ್ದೇನೆ. ಈ ಸಂಚಿಕೆಗಳ ಪ್ರಧಾನ ಸಂಪಾದಕನಾಗಲು ತಕ್ಕ ದೈಹಿಕ ಶಕ್ತಿ ಇಲ್ಲವಾಗಿದೆ. ಹೇಳಲೇಬೇಕಾದರೆ, ಮರ್ಯಾದೆಗಾಗಿ ಸಾಕ್ಷಿಯ ಸಂಸ್ಥಾಪಕ– ಸಂಪಾದಕ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದು ಅಷ್ಟೇ.

ಸಾಕ್ಷಿ ಅನಿಯತಕಾಲಿಕವಾಗಿದ್ದಾಗ ಅದರ ಮೊದಲನೆ ಸಂಚಿಕೆಯಲ್ಲಿ ನಾನು ಅದರ ಉದ್ದೇಶವನ್ನು ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ್ದೆ : ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಪ್ರೌಢವೂ, ಸೂಕ್ಷ್ಮವೂ, ಗಾಢವೂ ಆದ ವಿಚಾರ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗೆ ತಕ್ಕ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡುವ ಪ್ರಯತ್ನಕ್ಕೆ ಈ ಪತ್ರಿಕೆ ಮೀಸಲು........ :– ಉತ್ತಮ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಎಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಸಂಪಾದಿಸಲು ಸಾದ್ಯವಾಗುವುದೋ ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಕ್ಷಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವುದು. ಇಲ್ಲವಾದರೆ ಇಲ್ಲ.

ಈಗ ಸಾಕ್ಷಿಯನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸುತ್ತಿರುವವರು ಈ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಮರೆಯದೆ ತಮ್ಮ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದರೆ ಈಗ ಅತ್ಯಗತ್ಯವಾಗಿರುವ ಸಾಹಿತ್ಯ, ವಿಮರ್ಶೆಗಳ ಕಡೆಗೆ ತನ್ನ ಗಮನವನ್ನು ಸಾಕ್ಷಿ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಮಾಡುವ ಕೆಲಸ ಸಾರ್ಥಕವಾಗುತ್ತದೆ. ಸುತ್ತುಮುತ್ತಿನ ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ವಿದ್ಯಮಾನ, ವಿಚಾರಗಳಿಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಲು ಸಾಕ್ಷಿ ಸಮರ್ಥವಾಗಲಿ ಎಂದು ಹಾರೈಸುತ್ತೇನೆ. ಅಷ್ಟೇನೂ ಲಾಭದಾಯಕವಲ್ಲದ, ವ್ಯವಹಾರ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯವಲ್ಲದ ಕೆಲಸವನ್ನು ಕೈಕೊಂಡ ನನ್ನ ತರುಣ ಸ್ನೇಹಿತ ಕಾರ್ತಿಕನಿಗೆ ಅದರಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ಸು ದೊರೆಯಲಿ ಎಂದು ಹಾರೈಸುತ್ತೇನೆ. ಈಗ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಕಥೆ, ಕವನ ಬರೆಯಬಲ್ಲ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಇದು ಮುಖವಾಣಿಯಾಗಲಿ ಎಂದು ಹೃತ್ಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಬಯಸುತ್ತೇನೆ.

ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಅಡಿಗ

31.7.1991

ಅರಿಕೆ

"ಸಾಕ್ಷಿ" ಯನ್ನು ಮತ್ತೆ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ನಾವು ಶ್ರೀಯುತ ಅಡಿಗರಿಗೆ ಇದು ಪ್ರಿಯವಾದದ್ದು ಎಂಬ ಕಾರಣದಿಂದಲೂ ಇರಬಹುದು. ಅವರ ಆರೋಗ್ಯ ಸರಿಯಿಲ್ಲ. ಈ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಇಷ್ಟಾದರೂ ಮಾಡಬೇಕೆಂಬ ಅಭಿಲಾಷೆ ಯಿಂದ ಇದನ್ನು ಅವಸರದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಈ ಮೂಲಕ ಸಾಕ್ಷಿಯ ಉದ್ದೇಶಕ್ಕೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಲೋಪವಾಗಿರುವುದು ಖಂಡಿತ.

ನಮಗೆ ನಮ್ಮ ಹಲವು ಲೇಖಕ ಮಿತ್ರರಿಗೆ ಬರೆಯಲೂ ಸಾಧ್ಯವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಪತ್ರ ಬರೆದವರಲ್ಲಿ ಹಲವರು ತಮ್ಮ ಲೇಖನ, ಕವನ. ವಿಮರ್ಶೆ ಬರೆದು ಸಹಕರಿಸಿ ದ್ದಾರೆ. ಇವರಿಗೆಲ್ಲಾ ನಮ್ಮ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು. ಶ್ರೀ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಅಡಿಗರೇ ಇದರ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ನಾವು ಹೇಳುವುದು ಏನೂ ಇಲ್ಲ.

ಮುಂದಿನ ಸಂಚಿಕೆಯನ್ನು ಇನ್ನೂ ಸುಂದರವಾಗಿ, ಪ್ರಮುಖವಾದ ಲೇಖನ, ಕವನ, ಕಥೆ, ವಿಮರ್ಶೆಯನ್ನು ಕೂಡಿಸಿಕೊಂಡು ತರಲು ಎಲ್ಲ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡು ತ್ತೇವೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲ ಸಹಕಾರವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕೋರುತ್ತೇವೆ. ಚಂದಾದಾರರು ಸಹ ನಮ್ಮೊಂದಿಗೆ ಸಹಕರಿಸಿದರೆ ಇದನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಜನ ಓದುವಂತಾದರೆ ನಮ್ಮ ಈ ಕಾರ್ಯ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುವುದು ಖಂಡಿತ. ಇವರೆಲ್ಲರ ಸಹಕಾರವನ್ನು ಬೇಡುತ್ತೇವೆ.

ಸಾಕ್ಷಿ ಬರಲು, ಮುಂದುವರಿಯಲು ಜಾಹಿರಾತುದಾರರು, ಲೇಖಕರು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಹಕರಿಸಬೇಕೆಂದು ನಂಬಿದ್ದೇವೆ. ಯಾವ ಪೂರ್ವಗ್ರಹವೂ ಇಲ್ಲದೇ ಇದನ್ನು ತಿಳಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯ ಹೊಸ ಆಲೋಚನೆಗೂ ಇದರಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶ ಇದೆ. ನಮ್ಮ ಲೇಖಕರು ಮತ್ತೇ ಸಾಕ್ಷಿ ಹೊಸ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿಯಲು ಸಹಕರಿಸುವರೆಂದು ನಂಬಿದ್ದೇವೆ.

ಮಾನ್ಯ ಶ್ರೀ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಅಡಿಗರು ಇದನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಲು ಸಮ್ಮತಿಸಿರುವುದಕ್ಕೆ ನಾನು ಕೃತಜ್ಞರಾಗಿದ್ದೇನೆ, ಅಲ್ಲದೇ ಸಾಕ್ಷಿಗೆ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಟಿ. ಪಿ. ಅಶೋಕರವರಿಗೆ ಆಭಾರಿಯಾಗಿದ್ದೇನೆ. ಅದೇ ರೀತಿ ನಮ್ಮ ಲೇಖಕರು, ಚಂದಾದಾರರು, ಜಾಹಿರಾತುದಾರರು ಇದನ್ನು ಬೆಳೆಸಲು ಸಹಕರಿಸುವರೆಂದು ನಂಬಿದ್ದೇವೆ. ಸಾಕ್ಷಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಲು ಈಗ ಶ್ರಮಿಸಿದವರಿಗೆಲ್ಲ ನಮ್ಮ ವಂದನೆಗಳು. ಇದನ್ನು ಶ್ರೀ ಅಡಿಗರ ಆಸೆಯಂತೆ ಪ್ರಕಟಿಸಲು ಎಲ್ಲರ ಸಹಕಾರವನ್ನು ಕೋರುತ್ತೇನೆ.

ಸಾಗರ

30-8-91.

ಪಿ. ಪ್ರಭಾಕರ

ವ್ಯವಸ್ಥಾಪಕ ಸಂಪಾದಕ, ಸಾಗರ ಮುದ್ರಣ, ಸಾಗರ

ವಾಸ್ತವವಾದೀ ಮಾರ್ಗದ ಕತೆಗಾರರಾಗಿ ಮಾಸ್ತಿ

ಟಿ. ಪಿ. ಅಶೋಕ

ಮಾಸ್ತಿ ಕತೆಗಳಿಗೂ ಭಾರತೀಯ ಕಥಾ ಪರಂಪರೆಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಕನ್ನಡ ವಿಮರ್ಶೆ ಈಗಾಗಲೇ ಚರ್ಚಿಸಿದೆ. ಮಾಸ್ತಿ ಕತೆಗಳು ಕನ್ನಡಕ್ಕೆ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪ್ರಕಾರವೊಂದನ್ನೇ ನೀಡಿದವೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನೂ ವಿಮರ್ಶಕರು ಈಗಾಗಲೇ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಭಿಜಾತ ಮತ್ತು ಜನಪದ ಕಥನ ತಂತ್ರಗಳಿಗೂ ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಕೆಲವು ಕತೆಗಳ ನಿರೂಪಣಾ ತಂತ್ರಗಳಿಗೂ ಇರುವ ಸಾದೃಶ್ಯಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸಿಯೂ ಮಾಸ್ತಿ ಕತೆಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಥಾ ಪರಂಪರೆಯ ತದವತ್ ಮುಂದುವರಿಕೆ ಎಂದು ಹೇಳುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಮಾಸ್ತಿ ಹೊಸಕಾಲದ ಬರಹಗಾರರು. ಕನ್ನಡ ನವೋದಯ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಹೊಸ ಪ್ರೇರಣೆಗಳಿಗೆ ತಾವೂ ಋಣಿಯಾದವರು. ಆದರೆ ಅವರ ಕತೆಗಳು ಪಶ್ಚಿಮದ ಸಣ್ಣ ಕತೆಗಳ ಅನುಕರಣವೂ ಅಲ್ಲ, ಅನುವಾದವೂ ಅಲ್ಲ. ಮಾಸ್ತಿ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಅಡುಗೂಲಜ್ಜಿ ಕತೆಗಳ ನಿರೂಪಣಾ ಶಲೀಸು ಇದ್ದರೂ ಸಂವೇದನೆ ಮಾತ್ರ ಆಧುನಿಕ. ವಾಸ್ತವಿಕ ವಿವರಗಳಿಗೆ ಗಮನ ಕೊಟ್ಟಾಗಲೂ ಮಾಸ್ತಿ ವಿವರಗಳ ಸಮೃದ್ಧಿಗಿಂತ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಕ್ಕೆ, ಮೌಲ್ಯ ನಿರ್ಣಯಕ್ಕೆ ಒತ್ತುಕೊಡುವಂಥ ಲೇಖಕ. ಅಂದರೆ ಮಾಸ್ತಿ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕತೆ ಮತ್ತು ಪರಂಪರೆ ಎರಡೂ ಒಟ್ಟೊಟ್ಟಿಗೇ ಇವೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವರು ವಾಸ್ತವವಾದೀ ಮಾರ್ಗದ ಕತೆಗಾರರ ಕೆಲವು ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಮೈಗೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗಲೂ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವಾಸ್ತವವಾದೀ ಬರಹಗಾರರಿ

ಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಾರೆ. ಮಾಸ್ತಿಯನ್ನು Typical ವಾಸ್ತವವಾದೀ ಕತೆಗಾರ ಎಂದು ಹೇಳುವುದೂ ಕಷ್ಟ. ಹಾಗೆಯೇ, ಮಾಸ್ತಿಕತೆಗಳು ಸರಳ ನೀತಿಬೋಧಕ ಇಲ್ಲವೆ ನಿರುದ್ದಿಶ್ಯ ರಸ ಸೃಷ್ಟಿಗಳೂ ಅಲ್ಲ. ಮಾಸ್ತಿ ಕತೆಗಳ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ ಮತ್ತು ದೌರ್ಬಲ್ಯ ಇರುವುದು ಇಲ್ಲಿಯೇ.

ಮಾಸ್ತಿ ಹಲವು ಬಗೆಯ ಕತೆಗಳನ್ನು ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ವಸ್ತುವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡಾಗ ಹಾಗೂ ಪುರಾಣ–ಇತಿಹಾಸಗಳಿಂದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡಾಗ ನಿರೂಪಣಾ ವಿಧಾನದಲ್ಲಾಗುವ ಬದಲಾವಣೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಅವುಗಳ ಸಾಧಕ ಬಾಧಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿಮರ್ಶಕರು ಈಗಾಗಲೇ ವಿವರವಾಗಿ ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಕಾಲ, ದೇಶ, ಪಾತ್ರ, ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಮಾಸ್ತಿ ಯಾವತ್ತೂ ನಿರ್ದಿಷ್ಟಗೊಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟಗೊಳಿಸುವುದರಿಂದ ಒಂದು ಬಗೆಯ ವಾಸ್ತವತೆ ಕತೆಗಳಿಗೆ ತಾನಾಗಿ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. "ಒಂದೂರಿನಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ರಾಜ ಇದ್ದ. ಅವನಿಗೊಬ್ಬ ರಾಣಿ ಇದ್ದಳು...." ಮಾದರಿಯ ಪ್ರಾರಂಭಕ್ಕೆ ಬದಲು, "ಇನ್ನೂರು ವರುಷಗಳ ಹಿಂದೆ ನಮ್ಮ ಸೀಮೆಯಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಟ್ಟಿದ್ದ ಅನೇಕ ಪಾಳೆಯ ಪಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ ನಿಜಗಲ್ಲಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪಾಳೆಯಪಟ್ಟು ಇತ್ತು. ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮರಾಟೆಯವರು ಆಗಾಗ ಮೈಸೂರಿನ ಮೇಲೆ ದಂಡೆತ್ತಿ ಬರುತ್ತಿದ್ದರು. ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರ ದೇಶದಿಂದ ಬೆಂಗಳೂರ ಕಡೆಗೆ ಬರಬೇಕಾದರೆ ನಿಜಗಲ್ಲು ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಸಿಗುವುದು............ನಿಜಗಲ್ಲಿನ ಆಗಣ ಪಾಳೆಯಗಾರರಲ್ಲಿ ರಾಮರಸನಾಯಕನು ಪ್ರಸಿದ್ಧನು" ಮುಂತಾಗಿ ಒಂದು ಮಟ್ಟದ ಅಧಿಕೃತತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸುತ್ತಾರೆ. "ಇಲ್ಲಿಯ ತೀರ್ಪು" ಎಂಬ ಕತೆಯ ಪ್ರಾರಂಭವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ: "ನಮ್ಮ ತಾತಂದಿರು ಕೋರ್ಟ್ನೀ ಸಾಹೇಬನ ಬಳಿ ಜೋಡೀಶಾಲು ಶಿರಸ್ತೆಯ ಕೆಲಸದಲ್ಲಿದ್ದರು. ಈಚೆಗೆ ನಮ್ಮ ಮನೆಯಲ್ಲಿರುವ ಹಳೆಯ ದಫ್ತರುಗಳನ್ನೆಲ್ಲಾ ಪರಿಶೋಧಿಸಿ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಬಾರದ ಕಾಗದಗಳನ್ನು ಹರಿದುಹಾಕೋಣವೆಂದು ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಕೊಡವಿದೆನು. ಈ ದಫ್ತರಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ನಮ್ಮ ತಾತಂದಿರ ಕಾಲದ ಕಾಗದ ಪತ್ರಗಳು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೋರ್ಟ್ನೀ ಸಾಹೇಬನು ಬರೆದ ಒಂದು ಡಯರಿಯ ಕೊಂಚ ಭಾಗ ಸಿಕ್ಕಿತು." ಅಥವಾ ವಸ್ತು ತೀರಾ ಸಮಕಾಲೀನವಾಗಿದ್ದಾಗ "ನನ್ನ ಪರಿಚಯದ ಸೌದೆ ಅಂಗಡಿ ಸುಬ್ಬಯ್ಯನವರು ತಮ್ಮ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಬಂದದ್ದು ಅಂತ ಹೇಳಿದ ಸಂಗತಿ ಇದು." ಹೀಗೆ ಮಾಸ್ತಿ ನಿರೂಪಣೆಯ ಹಲವು ಹತ್ತು ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ಹಿಡಿಯುತ್ತಾ ತಮ್ಮ ಕತೆಗಳಿಗೆ ವಾಸ್ತವದ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸ ಬಯಸುತ್ತಾರೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಓದುಗರ ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಇತಿಹಾಸದ ಸಾಮಾನ್ಯ ಜ್ಞಾನದ ತಳಪಾಯದ ಮೇಲೆ ತಮ್ಮ ಕತೆಗಳ ಸೌಧವನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತಾರೆ. ಲೇಖಕ – ಓದುಗರ

ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧ ಆಪ್ತವಾಗಿ ಹೇಳುವ ಕೇಳುವ ಕ್ರಿಯೆಗೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸ್ಪಷ್ಟತೆ ಲಭ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಓದುಗರ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಮಂಕು ತರಿಸುವಂಥ, ಓದುಗರ ಮನಸ್ಸಿನ ಮೇಲೆ ಅಸಹಜ ನಿಯಂತ್ರಣ ಸಾಧಿಸುವಂತ ವಸ್ತು – ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಮಾಸ್ತಿ ಬಳಸುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದೂ ಗಮನಾರ್ಹ. ಅದ್ಭುತ ರಮ್ಯ, ಸಸ್ಪೆನ್ಸ್‌ಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಸಹಜ ಸಂಭಾಷಣೆಯ ವಾತಾವರಣವನ್ನು ಮಾಸ್ತಿ ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಾರೆ. context ಹೀಗೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಸ್ಥಾಪಿತಗೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಕಥನ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಒಂದು ಉದ್ದೇಶವೂ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದಲಾವಣೆ, ಮೌಲ್ಯ ಪಲ್ಲಟ, ಇತಿಹಾಸದ ಚಲನೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ದಾಖಲಾಗುವಂತೆ ಹಲವು ಭಾವಸತ್ಯಗಳ ಪೃಥಕ್ಕರಣವೂ ಒಂದು ಮಟ್ಟದ ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಸರಳ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣ ಹಿಂದೆ ಸರಿದು, ನಿರೂಪಣೆ ಕೇವಲ ವರದಿಯೂ ಆಗದೆ ಅನುಭವ ಪಠವಾಗುತ್ತದೆ. "ಒಬ್ಬ ತಾಯಿ, ಮಗ" ಎಂಬ ಕತೆಯ ಮುಕ್ತಾಯವನ್ನು ನೋಡಿ: "ರೈಲಿನಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ಬರುತ್ತಾ ನಾನು ಮಿಷನರಿ ಮಿತ್ರರಿಗೆ" ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೀಗಾಯಿತು ಅಂತ ಒಬ್ಬ ಮಗ ತಾಯಿಯನ್ನು ಹೊಡೆದ ಎಲ್ಲಾ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲೂ ಕತೆ ಹೀಗೆ ಸುಖದಲ್ಲಿ ಮುಗಿಯುತ್ತೆ ಅನ್ನೋ ಹಾಗಿಲ್ಲ" ಎಂದೆ. ಮಿತ್ರರು "ದಿಟ" ಎಂದರು. ಕ್ಷಣ ಬಿಟ್ಟು "ಇದೇನು ಇಂಥ ಮಾತು ಇಲ್ಲಿಯ ವಿಶೇಷ ಲಕ್ಷಣ ಅನ್ನೋ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಮಗ ದಾರಿ ತಪ್ಪೋದು ತಾಯಿ ಹಠ ಮಾಡಿ ಅವನ್ನು ಕಾಪಾಡೋದು ಇದು ಎಲ್ಲ ಕಡೆಯೂ ಆಗೋದೆ" ಎಂದರು.

ಸಂದರ್ಭ ಸೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ನಿರೂಪಣಾ ತಂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಟ್ಟದ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಮಾಸ್ತಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುವರಾದರೂ ಯಥಾರ್ಥ ನಿರೂಪಣೆ ಅವರ ಮಾರ್ಗವಲ್ಲ. Naturalistic ವರ್ಣನೆಗಳನ್ನು ಕೈಬಿಟ್ಟು ಮಾಸ್ತಿ "ಧ್ವನಿ"ಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ನೀಡುತ್ತಾರೆ. ಅಮೂರ್ತ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಅವರು ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ Symbolism ಮತ್ತು Naturalism ಗಳ ಅತಿಗೆ ಹೋಗದೆ Realism ನ್ನು ಸಾಧಿಸಲು ಅವರು ನಿರೂಪಣೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗೇ ಹೊಸ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಪೌರಾಣಿಕ ಮಾಹಿತಿಗಾಗಿ ಮಾಸ್ತಿ ಕತೆಗಳನ್ನು ಓದಬಾರದು Anthropological ಆಸಕ್ತಿಯ ವಿವರಗಳನ್ನು ಅವರ ಕತೆಗಳು ಪೇರಿಸುತ್ತ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ ತಮ್ಮ ಕತೆಗಳ ಆವರಣ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ಅವರು ಪುರಾಣ ಇತಿಹಾಸಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತಾರೆ. ಈ ಆವರಣಗಳ ಒಳಗೆ ಶೋಧಿಸುವುದು ಮನುಷ್ಯಸ್ವಭಾವದ ವರ್ತನೆಗಳ ಮಾದರಿಗಳನ್ನೇ, ಮಾನವೀಯ ಘನತೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸಿ

ಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಇತಿಹಾಸದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಕತೆಗಳ ಪ್ರಧಾನ ಆಶಯಗಳಾಗುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಮಾಸ್ತಿ ಕತೆಗಳಿಗೆ ವಸ್ತು ಯಾವ ಮೂಲದಿಂದಲೇ ಬಂದಿರಲಿ ಅವರ ಕೇಂದ್ರ ಆಸಕ್ತಿ ಮನುಷ್ಯನೇ. ಮನುಷ್ಯನನ್ನು ಅವನ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಪೌರಾಣಿಕ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ತೂಗಿ ನೋಡಿ ಬದುಕನ್ನು ಈಗಿರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಹಸನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವುದೇ ಈ ಎಲ್ಲ ಶೋಧನೆಯ ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಆಶಕ್ತಿ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಕತೆಯ ಆವರಣ ಪೌರಾಣಿಕವಾಗಿರಲಿ, ಐತಿಹಾಸಿಕವಾಗಿರಲಿ ಕಥನ ಕ್ರಿಯೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಪಾತ್ರಗಳ ವಿವರಗಳು ಭೂತಕಾಲಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿದ್ದರೂ ಹೇಳುವ ಧಾಟಿಯಿಂದಾಗಿ ಅವುಗಳಿಂದ ಹೊರಡುವ ಧ್ವನಿ ಪ್ರಸ್ತುತವೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಸಮಕಾಲೀನ ಜೀವನದ ಸಂದರ್ಭಗಳ ಪರಿಶೀಲನೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಅನೇಕ ಮೂಲಭೂತ ತಾತ್ವಿಕ ಕಾಳಜಿಗಳು ಪುರಾಣ—ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ವಸ್ತುಗಳನ್ನಾಗುಳ್ಳ ಕತೆಗಳಿಗೂ ವಿಸ್ತರಿಸಿ ನೋಟ ವಿಶಾಲವಾಗುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಗಂಡು-ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಂಬಂಧ, ನ್ಯಾಯದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಇವು ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ಶೋಧನೆಗೆ ಒಳಗಾಗುತ್ತವೆ. "ವೆಂಕಟಶಾಮಿಯ ಪ್ರಣಯ" ಆಚಾರ್ಯರ ಪತ್ನಿ ಗೌತಮಿ ಹೇಳಿದ ಕತೆ ಇವುಗಳ ಆವರಣ ಬದಲಾದರೂ ಕೆಲವು ಕಾಳಜಿಗಳು ಮೂಲಭೂತವಾದದ್ದು ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಈ ಭಿನ್ನ ಆವರಣಗಳು ಗಂಡು–ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಂಬಂಧದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಬಗೆದು ನೋಡಲು ಹೆಚ್ಚಿನ ಅವಕಾಶಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ಹಾಗೆಯೇ "ಜೋಗ್ಯೋರ ಅಂಜಪ್ಪನ ಕೋಳೀಕತೆ" ಬಾದಷಹನ ನ್ಯಾಯ "ಪಂಡಿತನ ಮರಣ ಸಾಹಸ" ಮುಂತಾದ ಕತೆಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಮಟ್ಟದ ಸಾದೃಶ್ಯ ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಆವರಣಗಳ ವೈದೃಶ್ಯ ಕಾಳಜಿಗಳ ಸಾದೃಶ್ಯ ಮಾಸ್ತಿ ಕತೆಗಳಿಗೆ ಒಂದು ವಿಸ್ತಾರವನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತವೆ. ವಾಸ್ತವತೆಯ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ operate ಮಾಡಿದರೂ ಮಾಸ್ತಿ ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಯ ಕೆಲವು ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಸದಾ ಧ್ಯಾನಿಸುವಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಸದ್ವರ್ತನೆ ಸದಭಿರುಚಿ ಮತ್ತು ನಾಗರಿಕ ನಡವಳಿಕೆಗಾಗಿ ಅವರು ಸದಾ ಹಂಬಲಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆಂದು ಸಧ್ಯದ ಕಣ್ಣೆದುರಿಗಿನ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಅವರು ಆದರ್ಶದ ಧ್ಯಾನದಲ್ಲಿ ಕಾಣಲಾರರೆಂದಲ್ಲ. ಆದರೂ ಇರುವ ವಾಸ್ತವಕ್ಕಿಂತ ಇರಬೇಕಾದ ಆದರ್ಶದತ್ತಲೇ ಒಂದು ತೂಕ ಜಾಸ್ತಿ ಎಂದು ಅನ್ನಿಸುವುದು ಸುಳ್ಳಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಇತಿಹಾಸದ ಲೋಕಗಳಲ್ಲೂ ಮಾಸ್ತಿ ಇಂದು ನಮಗೆ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಬೇಕಾದ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನೇ ಅರಸುತ್ತಾರೆ ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ.

ಮಾಸ್ತಿ ತಮ್ಮ ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಖಚಿತ ಪಡಿಸಿಕೊಂಡೇ ಬರೆಯುವ ಲೇಖಕರು

ಸಮಕಾಲೀನ ವಸ್ತುವನ್ನುಳ್ಳ ಕತೆಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ಅಂಶ ಇನ್ನೂ ನಿಚ್ಚಳವಾಗುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವವಾದೀ ಕತೆಗಾರರಾಗಿ ಮಾಸ್ತಿಯವರನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲೂ ಅವರ ಸಾಮಾಜಿಕ ಕತೆಗಳು ಹೆಚ್ಚಿನ ಅವಕಾಶವೀಯುತ್ತವೆ. ಮಾಸ್ತಿ ಸಣ್ಣ ಕತೆಗಳನ್ನು ಬರೆಯಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿದ್ದು ಈ ಶತಮಾನದ ಎರಡನೆಯ ದಶಕದಲ್ಲಿ. ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಅದಾಗಲೇ ಹೊಸ ಶಿಕ್ಷಣ ಕ್ರಮ ಮತ್ತು ಹೊಸ ಉತ್ಪಾದನಾ ವಿಧಾನಗಳ ಮೂಲಕ ಭಾರತೀಯ ಸಮಾಜವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ ಬಿಟ್ಟಿದ್ದವು. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮೌಲ್ಯವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಚಲನೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು, ಹೊಸ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಉದಯದಿಂದಾಗಿ ಹೊಸ ಆಶೋತ್ತರಗಳೂ ಹುಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದ್ದವು. ಆಧುನೀಕರಣದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ನಿಧ ನಿಧಾನವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಆಶೋತ್ತರಗಳ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರುತ್ತಿತ್ತು. ಪರಂಪರಾ ಹಳೆಯ ಜಗತ್ತು ಹೊಸ ಜಗತ್ತಿನ ಆಗಮನಕ್ಕೆ ಇಷ್ಟಿಷ್ಟೇ ಜಾಗ ಬಿಟ್ಟುಕೊಡಲಾರಂಭಿಸಿತ್ತು. ತೀವ್ರ ಸಂಘರ್ಷ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಹೊಸ ಮೌಲ್ಯಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಹ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ನಿರೋಧಿಸದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸಮಾಜ ಬದಲಾಗಲಾರಂಭಿಸಿತ್ತು. ಈ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಕಣ್ಣಿಗೆ ಗೋಚರಿಸುವಂತೆಯೂ ಇದ್ದವು. ಉಡುಗೆ ತೊಡುಗೆಗಳಲ್ಲಿ, ನುಡಿಗಟ್ಟುಗಳಲ್ಲಿ, ದೈನಂದಿನ ಜೀವನದ, ಅಪೇಕ್ಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕತೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು. ಹೊಸ ವಾಸ್ತವ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಲಿತ್ತು. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಮೊದಲ ಕೃತಿಗಳು ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಸಂಕ್ರಮಣ ಕಾಲದ, ಹೊಸ ವಾಸ್ತವದ ದಾಖಲೆಗಳೇ ಆಗಿವೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಈ ದಾಖಲೆಗಳ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲೇ ಹೊಸತನವಿದೆ. ಮತ್ತು ಈ ಹೊಸತನ ವಾಸ್ತವವಾದಕ್ಕೆ ಸಮೀಪವಾಗಿದೆ. ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಮೊದಲ ಕತೆಗಳ ಸ್ವರೂಪ ನಮ್ಮ ನಾಡಿನ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಥಾ ಪರಂಪರೆಗಿಂತ ನಿರ್ಣಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಭಿನ್ನವಾಗುವುದು ಈ ಕಾರಣಕ್ಕೆ. ತಮಗೆ ಪರಿಚಿತವಾದ ಪರಿಭಾಷೆಯನ್ನು ಮಾಸ್ತಿ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದರೂ ಉದ್ದೇಶ ಮಾತ್ರ ಬೇರೆಯೇ ಆಗಿದೆ. ತಮ್ಮ ಸುತ್ತಲ ಜಗತ್ತನ್ನು, ಮನುಷ್ಯರನ್ನು ಮಾಸ್ತಿ ತಮ್ಮ ಕತೆಗಳ ಒಳಗೆ ತರುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ ತಮ್ಮ ಓದುಗರಿಗೆ ಪರಿಚಿತವಾದ ನುಡಿಗಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕತೆ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ವಸ್ತು ಮತ್ತು ನಿರೂಪಣೆ ಎರಡರಲ್ಲೂ ವಾಸ್ತವತೆ ಇದೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಬದಲಾದ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ನಿರೂಪಕನಿಗೆ ಸಹಾನುಭೂತಿ ಇಲ್ಲವೆನಿಸಿದರೂ ಬದಲಾವಣೆಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಕತೆಗಳು ಗುರುತಿಸಿರದೇ ಇಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಕತೆ ಹೇಳುತ್ತಿರುವವ ಸಂಪ್ರದಾಯಸ್ಥ ಎನಿಸಿದರೂ ಅವನಿಗೆ ಸಂಪ್ರದಾಯವೇ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಿಯವೆನಿಸಿದರೂ, ಕತೆಗಳು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವ ಜಗತ್ತು static ಅಲ್ಲ. ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಚಲನಶೀಲ ಸಮಾಜವೊಂದು ತನ್ನ ಹೊಸ ಆಶೋತ್ತರಗಳೊಂದಿಗೇ ದಾಖಲಾಗುತ್ತದೆ.

“ರಂಗನ ಮದುವೆ” ಎಂಬ ಮೊದಲ ಕತೆಯನ್ನೊಂದನ್ನೇ ನೋಡಿ: “ ಈ ಹೆಸರನ್ನೇಕಿಡಿ ಇವೇನು? “ರಂಗನ ಮದುವೆ” ಎನ್ನದೆ “ರಂಗನಾಥ ವಿವಾಹ”, “ರಂಗನಾಥ ವಿಜಯ”, ಎನ್ನಬಾರದಿತ್ತೆ?” ಎಂದು ನೀವು ಯಾರಾದರೂ ಕೇಳಬಹುದು. ಅಹುದು; “ಜಗನ್ನಾಥ ವಿಜಯ”, “ಗಿರಿಜಾ ಕಲ್ಯಾಣ”, ಎನ್ನುವ ಹಾಗೆ “ಶ್ರೀ ರಂಗನಾಥ ವಿಜಯ”, ಅಥವಾ ಅದರಂತೆ ಇರುವ ಬಾಯಿತುಂಬಾ ಬರುವ ಒಂದು ಹೆಸರನ್ನು ನಾನೂ ಇಡಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ಅದು ನನಗೆ ತಿಳಿಯದೇ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ, ನೋಡಿ, ಇದು ಜಗನ್ನಾಥ ವಿಜಯವೂ ಅಲ್ಲ, ಗಿರಿಜೆಯ ಕಲ್ಯಾಣವೂ ಅಲ್ಲ. ನಮ್ಮೂರಿನ ನಮ್ಮ ರಂಗನ ಮದುವೆಯ ವಿಷಯ, ಆದುದರಿಂದ ಆ ರೀತಿಯ ಹೆಸರನ್ನಿಡಲಿಲ್ಲ. ಎಂದು ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವ ಕತೆ ಆ ಊರನ್ನು–ಹೊಸಳ್ಳಿಯನ್ನು ವರ್ಣಿಸುತ್ತಾ, ಅಲ್ಲಿನ ಕೆಲವು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತಾ ರಂಗನನ್ನು ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿ ತಂದು ನಿಲ್ಲಿಸುತ್ತದೆ. ಕಾಲ ದೇಶ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾಗಿ, ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ದಾಖಲುಗೊಳಿಸಲಾಗಿದೆ. “ನಾನು ಹೇಳುವುದು ಈಗ ಹತ್ತು ವರ್ಷದ ಹಿಂದಿನ ಮಾತು. ಆಗ ನಮ್ಮ ಊರಿನಲ್ಲಿ ಇಂಗ್ಲೀಷು ಓದಿದವರು ಬಹು ಜನ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಕರಣೀಕರೇ ಮೊದಲು ಧೈರ್ಯ ಮಾಡಿ ಮಗನನ್ನು ಬೆಂಗಳೂರಿಗೆ ಕಳುಹಿಸಿದ್ದರು. ಈಗ ಏನು ಬಹುಜನರಿದ್ದಾರೆ. ರಜಾ ದಿನದಲ್ಲಂತೂ ಬೀದಿ ಬೀದಿಯಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಹುಡುಗರು ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಮಾತನ್ನೇ ಆಡಿಕೊಳ್ಳುವರು, ಅಂದರೆ ರಂಗ ಆಧುನೀಕರಣದ ಮೊದಲ ತಲೆಮಾರಿನವನು. ಇವನು ಪಡೆದ ಆಧುನಿಕ ಶಿಕ್ಷಣ ಇವನನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬದಲಿಸಿತೆಂದೂ, ಹೊಸಳ್ಳಿಗೆ ಇವನನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣ ಪರಕೀಯನನ್ನಾಗಿಸಿತೆಂದೂ ಕತೆ ಸಾಧಿಸ ಹೊರಡುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ರಂಗ ಎಷ್ಟು ಆಧುನಿಕನಾದರೂ ನಮ್ಮವನು ಎಂಬ tone ಕತೆಯದು, ರಂಗನ ಮದುವೆಯ ವಿವರಗಳೆಲ್ಲಾ ಈ tone ಅನ್ನೇ ಅಧಿಕೃತಗೊಳಿಸುವಂಥವು. ಆದರೂ ಕತೆ ರಂಗನ ಹೊಸ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಗುರುತಿಸದೇ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ರಂಗನ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಕೇಳಿ, “ನನಗೆ ಸರಿಯಾದ ಹುಡುಗಿ ಸಿಕ್ಕಬೇಕು. ನಮ್ಮ ಸಾಹೇಬರು ಒಬ್ಬರಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ಮದುವೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡುದು ಆರು ತಿಂಗಳ ಹಿಂದೆ. ಅವರಿಗೆ ಸುಮಾರು ಮೂವತ್ತು ವರ್ಷ, ಅವರ ಹೆಂಡತಿಗೆ ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ವರ್ಷವಂತೆ. ಅವರು ಪ್ರೇಮವಾಗಿ ಮಾತನಾಡಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲರು. ನಾನು ಒಬ್ಬ ಸಣ್ಣ ಹುಡುಗಿಯನ್ನು ಮದುವೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡೆನೆನ್ನಿ. ಏನಾದರೂ ಪ್ರೇಮದ ಮಾತನ್ನಾಡಿದರೆ, ಅವಳು ಬೈದನೆಂದೇ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಬೆಂಗಳೂರಿನ ಒಂದು ನಾಟಕ ಸಂಘದವರು ‘ಶಾಕುಂತಲ’ ನಾಟಕವನ್ನಾಡಿದರು. ಶಕುಂತಲೆ ಈಗ ಮದುವೆಯಾಗುವ ಹುಡುಗಿಯರ ಹಾಗೆ ಚಿಕ್ಕವಳಾಗಿದ್ದರೆ ದುಷ್ಯಂತನು ಪ್ರೀತಿಸುವುದೆಲ್ಲಿ? ಕಾಳಿದಾಸನ ನಾಟಕದ ಅಭಿರುಚಿಯೆಲ್ಲಿ? ಮದುವೆಯಾದರೆ ವಯಸ್ಸಾದ ಹುಡುಗಿಯನ್ನೇ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಸುಮ್ಮನೆ ಇರಬೇಕು ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ

ನಾನು ಬೇಗ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲವೆಂದುದು. ಮುಂದುವರೆದು: ನಾವೇ ಮೆಚ್ಚಿ ಮದುವೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಂತಿರಬೇಕು ಈಗ ನಾವು ಹಾಗೆ ಮಾಡಕೂಡದು. ಅಥವಾ ಮಾಡಿದೆವು. ಪಾಪ ಒಂದು ಕೆನ್ನೆ ಹಾಲು. ಒಂದು ಕೆನ್ನೆ ನೀರು ಅಗಿ ಬೆರಲು ಕಡಿಯಲು ಸಹಾ ಬಾರದ ಹುಡುಗಿಯನ್ನು ತಂದು ಇದುರಿಗೆ ನಿಲ್ಲಿಸಿದರೆ ಮೆಚ್ಚುವುದು ಹೇಗೆ?" ತಿಳಿಹಾಸ್ಯದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನು ಅಧಿಕೃತಗೊಳಿಸುತ್ತ, ಆಧುನೀಕರಣದಿಂದ ಪರಿವರ್ತಿತವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಆ ಕಾಲದ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ದಾಖಲಿಸುತ್ತ ಮಾಸ್ತಿ ಕತೆ ಆಗ ಪ್ರಚಲಿತವಿದ್ದ ಕಥನ ಪರಂಪರೆಗೂ ಕೆಲವು ಹೊಸ ಆಯಾಮಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸುತ್ತದೆ. ಮಾಸ್ತಿ ಕತೆಗಳು ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಹೊಸವೇ. ತಮ್ಮ ಹೊಸ ಕತೆಗಳನ್ನು ಹೇಗೆ ಓದಬೇಕೆಂಬುದನ್ನೂ ಮಾಸ್ತಿ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಿದ್ದರು. "ರಂಗಪ್ಪನ ಕೋರ್ಟ್‌ಷಿಪಿನಲ್ಲಿ ಬರೆದಿರುವ ಕಾಗದಗಳು ನಾನೂ ನನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯೂ ಒಬ್ಬರಿಗೊಬ್ಬರು ಬರೆದುಕೊಂಡ ಕಾಗದಗಳೆಂದಾಗಲೀ ಬಾದಷಹನ ನ್ಯಾಯವನ್ನು ಸ್ತೋತ್ರ ಮಾಡಿರುವುದರಿಂದ ನಾನು ಮುಸಲಮಾನನೆಂದಾಗಲಿ, ಸಾತಿಯನನ್ನು ಹೊಗಳಿರುವುದರಿಂದ ನಾನು ಕ್ರಿಸ್ತಮತಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವನೆಂದಾಗಲಿ, ಇಂದಿರೆಯೋ ಅಲ್ಲವೋ ಎಂಬ ಕತೆಯಿಂದ ನನಗೆ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಮದುವೆಯೆಂದಾಗಲಿ, ತಾವು ಊಹಿಸಬಾರದೆಂದು ನನ್ನ ಪ್ರಾರ್ಥನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಬರೆದಿರುವುದು ನಮ್ಮ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಉಪನ್ಯಾಸಗಳಲ್ಲ: ತಾವು ಓದಿ ಸಂತೋಷಪಡಬೇಕೆಂದು ಕತೆಗಳನ್ನು, ನಮ್ಮ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನಲ್ಲ, ಇತರರು ಅವರಿವರಿಗೆ ಆದ ಕೆಲವು ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಇದನ್ನು ಪಾಠಕರು ಸ್ವಲ್ಪ ಅವಧರಿಸಬೇಕು." ಇಲ್ಲಿ ಮಾಸ್ತಿ ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಹೊಸದಾಗಿದ್ದ ವಾಸ್ತವವಾದೀ ಬರವಣಿಗೆಯ ಕೆಲವು ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ವಾಸ್ತವವಾದೀ ಕತೆ ಎಂದರೆ ವಾಸ್ತವದ ನೇರ, ಹಸಿಹಸಿ ದಾಖಲೆಯಲ್ಲ. ಅದರಲ್ಲಿ ಕತೆಯ ಅಂದರೆ ಕಲ್ಪನೆಯ ಅಂಶ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ಕಲ್ಪನೆಯ, ಪರಿಷ್ಕಾರದ ಅಂಶಗಳಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಕತೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಕತೆ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿರುತ್ತದೆ. ಆ ಕತೆ ನಾಭಿ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅದನ್ನು ತನ್ನದೇ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸುತ್ತದೆ: ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಅದು ತನ್ನ ಕಾಲ, ದೇಶ, ಸಂದರ್ಭಗಳಿಂದ ಬದ್ಧವಾಗಿರುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ಅವುಗಳಿಗೆ ಜವಾಬುದಾರವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ರಂಗಪ್ಪನ ಕತೆಗಳು ಅಂದು ಸಮಕಾಲೀನ ಜಗತ್ತಿನ ಚಿತ್ರಣವಾಗಿ ತೋರಿದ್ದಂತೆ ಇಂದು ಒಂದು ಚರಿತ್ರೆಯಾದ ಜಗತ್ತನ್ನು ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಮಂಡಿಸುವಂತೆ ತೋರಿಬರುತ್ತವೆ. ಈ ಕತೆಗಳ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಅಂಶಗಳಂತೆ ಈ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಆಯಾಮವೂ ಸೇರಿ ಮಾಸ್ತಿ ಕತೆಗಳ ವಾಸ್ತವಿಕತೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಮಗೆ ಮನದಟ್ಟು ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತವೆ.

ರಂಗಪ್ಪನ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕತೆಯು ದಾಂಪತ್ಯದ ಹೊಸ ಆಶೋತ್ತರಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾದರೆ "ಸಂಜೀವನ ಸ್ವಪ್ನ" ದಂತ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದಲಾವಣೆಯ ಚಿತ್ರ ಇನ್ನಷ್ಟು ಆಳವಾಗಿ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಮೂಡಿಬರುತ್ತದೆ. ಜುಟ್ಟು ಹೋಗಿ ಕ್ರಾಪ್ ಬರುವ ಸಂಜೀವನ ಸ್ವಪ್ನದ ಮೂಲಕ ಕತೆ ಬದಲಾವಣೆಯ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯನ್ನು ಈ ಹೊಸ ವಾಸ್ತವತೆಗೆ ಸದ್ಯದ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಸಂಜೀವನ ಜಾತಿ ಕೆಡುವ ಭಯವನ್ನೂ ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ದಾಖಲು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಗ್ರಾಮೀಣ ಭಾರತೀಯ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಪಲ್ಲಟ ಮಾಡಬಲ್ಲ ನಗರ ಜೀವನದ ಮೌಲ್ಯದಳ ಬಗ್ಗೆ ಮಾಸ್ತಿಕತೆಗಳು ಬೆರಗು, ದಿಗ್ಭ್ರಮೆಗಳನ್ನು ತೋರಿದರೂ ಅವುಗಳ ಅನಿವಾರ್ಯತೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಕುರುಡಾಗುವುದಿಲ್ಲ. "ಚೆನ್ನಮ್ಮ" ದಂತ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ನಗರಾಭಿಮುಖ ಚಲನೆಯೇ ಪ್ರಧಾನ ವಸ್ತುವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದರ ಪರಿಣಾಮಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕತೆ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುವ ನಿಲುವುಗಳು ಏನೇ ಆಗಿರಲಿ ಗ್ರಾಮೀಣ ಬದುಕು—ನಗರದ ಬದುಕು, ವ್ಯವಸಾಯ—ಗಿರಣಿಯ ಕೆಲಸ ಇವುಗಳ ನಡುವಣ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ರಾಮಪ್ಪನ ದೃಷ್ಟಿಕೋನವನ್ನು ಕತೆ ಸಮರ್ಥವಾಗಿಯೇ ಮಂಡಿಸುತ್ತದೆ. ಮತ್ತು ರಾಮಪ್ಪನ ಸೋಲನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ಸೋಲಾಗಿ ನೋಡುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಸಾಮಾನ್ಯೀಕರಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ನಗರ ಜೀವನದ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕತೆಗಾರರಿಗೆ ಅಂಥ ಸಹಾನುಭೂತಿಯೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ Urbanization ನಮ್ಮ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿತ್ತು. ಅದರ ಪರಿಣಾಮಗಳು ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿದ್ದವು. ಕೆಲವು ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಇದರಿಂದ ಮುಂದೆ ಬಂದರು. ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರ ಬಾಳಂ ದುರಂತವನ್ನಪ್ಪಿತು. ಸಹಾನುಭೂತಿ ಇರದೆಯೂ ಮಾಸ್ತಿ ವಾಸ್ತವವಾದೀ ಬರಹಗಾರರಾಗುವುದು ಹೀಗೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ "ಚೆನ್ನಮ್ಮ" ದಂತ ಕತೆಗಳನ್ನು "ಉಗ್ರಪ್ಪನ ಉಗಾದಿ" ಥರದ ಕತೆಗಳಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿದರೆ ಒಂದು ಕುತೂಹಲಕಾರೀ ಅಂಶ ಬೆಳಕಿಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಬಾಹ್ಯವಿವರಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ನೋಡಿದರೆ "ಉಗ್ರಪ್ಪನ ಉಗಾದಿ" ಪ್ರಾಯಶಃ ಮಾಸ್ತಿ ಕತೆಗಳಲ್ಲೇ ಅತ್ಯಂತ ಕಡು ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವಂಥಾದ್ದು. ಉಗಾದಿ ಮುಂಜಾನೆ ಊರ ಗೌಡ ಉಗ್ರಪ್ಪ ಎದ್ದು ಹಲವು ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಂಡು ರಾತ್ರಿ ಮಲಗುವವರೆಗಿನ ವಿವರಗಳನ್ನು ದಾಖಲು ಮಾಡುತ್ತಾ ಹೋಗುವ ಈ ಕತೆ ಉಗ್ರಪ್ಪನ ಬಾಳಿನ ಒಂದು ಪುಟವನ್ನೇ ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ತೆರೆದಿಡುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಹಳ್ಳಿಯ ಪರಂಪರಾಗತ ಬದುಕಿನ ಒಂದು ವಾಸ್ತವಿಕ ಚಿತ್ರಣವನ್ನೂ ದಟ್ಟ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಮುಂದೆ ಇಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಈ ಜಗತ್ತು, ಸ್ಥಿರ ಜಗತ್ತು. "ಚೆನ್ನಮ್ಮ" ದ ಜಗತ್ತಿನಂತೆ ಚಲನಶೀಲ ಜಗತ್ತಲ್ಲ. ಮುಖ್ಯವಾದ ಮಾತೆಂದರೆ "ಉಗ್ರಪ್ಪನ ಉಗಾದಿ" typical ಮಾಸ್ತಿ ಕತೆ ಅಲ್ಲ. ಅದು Naturalism ಗೆ ಹತ್ತಿರವಾದದ್ದು. Realismಗೆ

ಅಲ್ಲ. "ಬೈಚೇಗೌಡ" ದಂಥ ಕಥೆಗಳೂ "ಉಗ್ರಪ್ಪನ ಉಗಾದಿ" ಗಿಂತ "ಚೆನ್ನಮ್ಮ" ದಂಥ ಕಥೆಗಳ ಕಡೆಗೆ ವಾಲುತ್ತವೆ. ಅಲ್ಲದೆ ನಗರ ಮಾಸ್ತಿಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವಾಗಲೂ ಕೆಡುಕನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವಂಥದ್ದೇನೂ ಅಲ್ಲ. "ಬೈಚೇಗೌಡ" "ವೆಂಕಟಿಗನ ಹೆಂಡತಿ" ಮುಂತಾದ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಹೊಸ ಭರವಸೆಯ ಜಗತ್ತೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಗ್ರಾಮೀಣ ಮೌಲ್ಯಗಳ, ಸಂಪ್ರದಾಯದ ನಂಬಿಕೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮಾಸ್ತಿ ಎಷ್ಟೇ ಮೃದುವಾಗಿದ್ದರೂ ಅವುಗಳ ಕ್ರೌರ್ಯವನ್ನೂ, ಮಿತಿಗಳನ್ನೂ ಅವರ ಕತೆಗಳು ಬಿಚ್ಚಿಡುತ್ತವೆ. ನಗರದ ಪ್ರಲೋಭನೆಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಗ್ರಾಮೀಣ ಜೀವನದ ಒತ್ತಡಗಳಿಂದಲೇ ಅವರ ಹೆಚ್ಚು ಪಾತ್ರಗಳು ನಗರಾಭಿಮುಖವಾಗುತ್ತವೆ ಎಂಬುದು ಮತ್ತೊಂದು ಕುತೂಹಲಕಾರಿ ಸಂಗತಿ. "ದುರದೃಷ್ಟದ ಹೆಣ್ಣು" ಎಂಬ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಹಳ್ಳಿಯಿಂದ ಬೆಂಗಳೂರಿಗೆ ಬಂದ ತರುಣಿ ವೇಶ್ಯೆಯಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನೈತಿಕವಾಗಿ ಅದು ಅವಳ ಬಾಳಿನ ದುರಂತವನ್ನು ಹೇಳುವಂತೆ ಪಟ್ಟದಾರಿದ್ರ್ಯದಿಂದ ಜೀವನ ನಿರ್ವಹಣೆಯತ್ತ ಒಂದು ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನೂ ಸೂಚಿಸಿಬಿಡುವುದು ಬೆಚ್ಚಿಬೀಳಿಸುವ ಅಂಶವಾಗುತ್ತದೆ. ಅವಳು ಹಳ್ಳಿಗೆ ಹಿಂದಿರುಗಿ ಹೋಗಲಾರಳು. ಅದೂ ಹೀನಾಯ. ಈಗ ಹೀಗೆ ವೇಶ್ಯೆಯಾಗಿ ಜೀವನ ನಡೆಸುವುದೂ ಹೀನಾಯ. ಅವಳು ಸಾಕಷ್ಟು ಯೋಚಿಸಿ ಎರಡನೆಯದನ್ನೇ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕ ಆಯ್ಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಮನೋಜ್ಞವಾಗಿ ದಾಖಲು ಮಾಡುತ್ತಾ ಕತೆ ಒಂದು ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ದಾಖಲಿಸುತ್ತದೆ. "ಎಂದರೆ ಆ ಬಾಳು ಅಸಹ್ಯ ಎನಿಸಲಿಲ್ಲ". ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಸರಳ ಸಾಧಾರಣೀಕರಣದ ದನಿ ಇಲ್ಲ. Urbanization ನ ಒಂದು ಮಾದರಿ ಮಾತ್ರ ಎಂಬಂತೆ ಕತೆ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ. "ಚೆನ್ನಮ್ಮ" ಕತೆ ಇಷ್ಟು ನಾಟಕೀಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಜೀವನೋಪಾಯಕ್ಕಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಗಂಡ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ವೇಶ್ಯೆಯಾಗಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ಸಿಗುವ ಕೂಲಿಗಿಂತ ಪಟ್ಟಣದಲ್ಲಿ ಸಿಗುವ ಕೂಲಿ ಹೆಚ್ಚು. ಭೂಮಿ ಇದ್ದವರು ಹಳ್ಳಿಯಲ್ಲಿ ಕೂಲಿಗೆ ಹೋದರೆ ಅಪಮಾನ ಎನ್ನಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಪಟ್ಟಣದಲ್ಲಿ ಹೆಂಗಸರು ಗಿರಣಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವುದು ಸರ್ವೇಸಾಮಾನ್ಯ. ತಾಯಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುವಾಗ ಮಗುವನ್ನು ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುವ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೂ ಉಂಟು. ಗಂಡ–ಹೆಂಡತಿ ಇಬ್ಬರೂ ದುಡಿದರೆ ಕುಟುಂಬದ ಒಟ್ಟು ವರಮಾನವೂ ಜಾಸ್ತಿಯಾಗುತ್ತದೆ. "ಚೆನ್ನಮ್ಮ" ಕತೆಯಲ್ಲಿ ರಾಮಪ್ಪನ ತರ್ಕ ಇದು. ಆದರೆ ರಾಮಪ್ಪ–ಚೆನ್ನಮ್ಮರ ಬದುಕು ಈ ಸರಳ ತರ್ಕವನ್ನೂ ಮೀರಿದ ದುರಂತಕ್ಕೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಈ ಹೊಸ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಬೇರೆ ಹಲವು ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿ ಫಲಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ರಾಮಪ್ಪ ಹೊಡೆದಾಟದಲ್ಲಿ ಸತ್ತರೆ ಚೆನ್ನಮ್ಮ ಹಳ್ಳಿಗೆ ವಾಪಸಾಗುತ್ತಾಳೆ. ಮಣ್ಣಿಗೆ ಮರಳುವ ಉದಾತ್ತ ಘಟನೆ ಎಂಬಂತೆ ಮಾಸ್ತಿ ಈ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವು

ದಿಲ್ಲ. Urbanization ನ ಮತ್ತೊಂದು ಮಾದರಿ ಎಂಬಂತೆ ದಾಖಲಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಮಾಸ್ತಿ ಅವರ ನಿಲುವುಗಳು ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಗ್ರಾಮ ಪರ, ನಗರ ವಿರೋಧಿ ಎನಿಸಿದರೂ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಗಮನಿಸಿದಾಗ ಇವು ಅಷ್ಟೊಂದು ಸರಳವಲ್ಲ ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ನಾಗರಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಮಾಸ್ತಿಯವರಿಗೆ ಅಭಿಮಾನವಿದ್ದೇ ಇದೆ. ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನೇ ಅವರು ಎತ್ತಿ ಹಿಡಿಯುತ್ತಾರೆ ಎಂದೂ ಅನೇಕ ಬಾರಿ ಅನ್ನಿಸಬಹುದು. ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳ ಸೆಳೆತವನ್ನು ಸಹಾನುಭೂತಿಯಿಂದ ಗುರುತಿಸಿಯೂ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಸ್ಥೆಗಳ ಪಾವಿತ್ರ್ಯವನ್ನು ಅವರು ಎತ್ತಿಹಿಡಿಯುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅವರ ಕತೆಗಳ ಕಲಾತ್ಮಕ ತೀವ್ರತೆ ಎಂಥದ್ದೆಂದರೆ "ಸಂಕಟಿಗನ ಹೆಂಡತಿ", "ನಳಿನಿಯ ತಂದೆ", "ಆಂಗ್ಲ ನೌಕಾ ಕ್ಯಾಪ್ಟನ್", "ವೆಂಕಟಶಾಮಿಯ ಪ್ರಣಯ" ಮೊದಲಾದ ಕತೆಗಳು ಮದುವೆ, ಕುಟುಂಬದಂಥ ಸಂಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸುತ್ತವೆ. ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಉದಾತ್ತತೆಯನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತಲೇ ಅವರು ಬದುಕುತ್ತಿರುವ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನೂ ವಿಮರ್ಶಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸುತ್ತವೆ. "ವೆಂಕಟಶಾಮಿಯ ಪ್ರಣಯ" ಕತೆಯಲ್ಲಿ ವೆಂಕಟಶಾಮಿಯ ಪ್ರೇಮಭಂಗಕ್ಕೆ ಅವನು ಬದುಕುತ್ತಿದ್ದ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯೇ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ವಾಸ್ತವಕ್ಕೆ ಮಾಸ್ತಿಕತೆಗಳು ಎಂದೂ ಕುರುಡಾಗುವುದಿಲ್ಲ. "ಬೈಚೇಗೌಡ" ಕತೆಯಲ್ಲಿಯೂ ವೈಯಕ್ತಿಕವಾಗಿ ಬೈಚೇಗೌಡ ಎಷ್ಟೇ ಉದಾತ್ತನಾಗಿದ್ದರೂ ಅವನ ಬಾಳು ಅವನ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾಸ್ತವದಿಂದ ನಿರ್ದೇಶಿತವಾಗುವ ಸತ್ಯ ಕಣ್ಮರೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಜಾತಿವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ಭೀಕರ ವಾಸ್ತವದಲ್ಲಿಯೇ ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಹಲವು ಉದಾತ್ತ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಅರಳುತ್ತಾರೆ. ಬ್ಯಾಂಕು, ಹೋಟಲು, ಫ್ಯಾಕ್ಟರಿ, ಸ್ಕೂಲುಗಳು ತಲೆ ಎತ್ತುತ್ತಿದ್ದ, ಸಂಪರ್ಕ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಜನರನ್ನು ಹತ್ತಿರ ತರುತ್ತಿದ್ದ ಆಧುನೀಕರಣ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿಯೇ ಮಾಸ್ತಿ ತಾವು ನಿರೂಪಿಸುವ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ನಿರ್ದಿಷ್ಟಗೊಳಿಸುವುದರಿಂದ ಸರಳ ಸರ್ವತ್ರ ಮಾನವೀಯ ಆಯಾಮಗಳ ಜೊತೆ ಜೊತೆಗೇ ಕಾಲ ದೇಶ ಸ್ಪರ್ಶವುಳ್ಳ ವಾಸ್ತವತೆಯೂ ದಕ್ಕುತ್ತದೆ. ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾಸ್ತವ ಎತ್ತುವ ನಿಷ್ಠುರ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಮಾಸ್ತಿ ಸರಳ ನೈತಿಕ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮೃದುಗೊಳಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರೂ ಅವುಗಳ ಅಧಿಕೃತತೆಗೇನೂ ಭಂಗ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ದಾಟಲು ಮಾಸ್ತಿ ಸೂಚಿಸುವ ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪದಿದ್ದಾಗಲೂ ಅಥವಾ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾಸ್ತವವನ್ನು "ವಿಧಿಯ ಆಟ" ಪರಮಾತ್ಮನ ಲೀಲೆ ಎಂದು ಆಧ್ಯಾತ್ಮೀಕರಿಸುವ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಒಪ್ಪದಿದ್ದಾಗಲೂ ಕತೆಗಳ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ಮೀರಿ ಉಕ್ಕುವ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಮಾಸ್ತಿಯವರ ವಾಸ್ತವವಾದೀ ಮಾರ್ಗ ಎಷ್ಟು ಸಂಕೀರ್ಣ ಮತ್ತು ಕಲಾತ್ಮಕ ಎಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸಿಕೊಡುತ್ತವೆ.

"ಸುಬ್ಬಣ್ಣ" ನೀಳ್ಗತೆಯಲ್ಲಿ ಈ ಅಂಶ ಹೆಚ್ಚು ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಸುಬ್ರಮಣ್ಯಶಾಸ್ತ್ರಿಯಾಗಲಿಲ್ಲ ಅನ್ನುವಲ್ಲೇ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಸಮಾಜವೊಂದರಲ್ಲಿ ಆತನ ಸ್ಥಾನ ನಿರ್ದೇಶಿತವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಬಂದ ಸಂಸ್ಕೃತ ಅವನಿಗೆ ಬೇಡ. ತಾನು ಇಚ್ಛೆಪಟ್ಟು ಕಲಿಯುವ ಸಂಗೀತ ಅವನಿಗೆ ಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಸುಬ್ಬಣ್ಣನ ಅವಸ್ಥೆಯಲ್ಲೇ ವ್ಯಕ್ತಿ ಮತ್ತು ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ನಡುವಣ ಬಿರುಕನ್ನು ಕಾಣಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ಬಿರುಕು ಮೊದಲು ವೈಯಕ್ತಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡರೆ ಕ್ರಮೇಣ ಸಾಮಾಜಿಕ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡದಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ, ತಂದೆಯ ಇಚ್ಛೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಮಗ ಸಂಗೀತಗಾರನಾಗುವುದು. ಸಂಗೀತಕ್ಕಾಗಿ ಅವಿಭಕ್ತ ಕುಟುಂಬವನ್ನು ತೊರೆದು ಹೋಗುವುದು ಕತೆಯ ಕಾಲ ದೇಶ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಸಂಗತಿಗಳೇನಲ್ಲ. ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಅವು ಸ್ಥಿರಸಮಾಜಗಳು ಅಲುಗಾಡಲಾರಂಭಿಸಿದ. ವ್ಯಕ್ತಿ–ಸಮಾಜಗಳ ನಡುವೆ ವಿರೋಧ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಂದರ್ಭವನ್ನೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಮಂಡಿಸುತ್ತವೆ. ಪಿತೃ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿದ್ದ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಹೆಜ್ಜೆಯಿಟ್ಟ. ದೊಡ್ಡ ಸಂಗೀತಗಾರನಾದ. ತೃಪ್ತಿಯಾಗುವಷ್ಟು ಹಾಡಿದ. ಆದರೆ ಇವಕ್ಕೆ ಅವನು ತೆತ್ತ ಬೆಲೆಯೂ ದೊಡ್ಡದು. ತನ್ನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಇಚ್ಛೆಯನ್ನು ಗೌರವಿಸುವ ಕುಟುಂಬ, ಸಮಾಜಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಲೌಕಿಕವಾಗಿಯೂ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುತ್ತಿದ್ದನೋ ಏನೋ ಆದರೆ ಈಗಾಗಲೇ ಸೂಚಿಸಿರುವಂತೆ ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಬದುಕುತ್ತಿದ್ದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವನ ಇಚ್ಛೆ ವೈಯಕ್ತಿಕತೆಯ ಉದಯವೇ ಆಗಿತ್ತು. ಸುಬ್ಬಣ್ಣನ ಬದುಕಿನ ಸಂಘರ್ಷದ ದುರಂತದ ಮೂಲ ಇರುವುದು ಇಲ್ಲಿ, ಈ ಸಂಘರ್ಷದ ದುರಂತದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸತ್ಯಗಳನ್ನು ಕತೆ ತನ್ನ ಪ್ರಬಂಧ ಧ್ವನಿಯಾಗಿ ಒಳಗೊಂಡಿದೆ. ಈ ಕತೆಯ ನಿರೂಪಕ ಈ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸರಳವಾಗಿ ಆಧ್ಯಾತ್ಮೀಕರಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಪಟ್ಟರೂ ಅಶಾಂತ ಜ್ವಾಲಾಮುಖಿಯ ಅನುಭವ ಓದುಗನಿಗೆ ಆಗದೇ ಇರದು. "ಕತೆಯನ್ನು ನಂಬು ಕತೆಗಾರನನ್ನಲ್ಲ" ಎಂಬ ಮಾತು ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗುತ್ತದೆ.

"ಸುಬ್ಬಣ್ಣ" ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಉದಾರವಾದೀ ಮಾನವತಾವಾದೀ ನಿಲುವುಗಳ ಕಷ್ಟಗಳನ್ನೂ ದ್ವಂದ್ವಗಳನ್ನೂ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಒಬ್ಬ ಸಂಪ್ರದಾಯಸ್ಥ ಲಿಬರಲ್ ಆಗುವ ಕಷ್ಟ ಇದು. ಸಂಪ್ರದಾಯಸ್ಥನೊಬ್ಬ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವಲ್ಲಿನ ವಿಚಿತ್ರ ವಿನ್ಯಾಸ ಇದು. ಆ ಕಾಲದ "ಅನ್ಯ"ನೊಬ್ಬನನ್ನು ಆಧ್ಯಾತ್ಮೀಕರಿಸಿ 'ನಮ್ಮ'ವನನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ದ್ವಂದ್ವವೇ ಇಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಕಟ್ಟುತ್ತದೆ, ಅಂದರೆ ಪರಿಭಾಷೆಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕತೆ ಇದ್ದರೂ

ಸ್ವೀಕಾರದ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಔದಾರ್ಯ ಇದೆ. ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಈ ಕನ್ಸರ್ವೇಟಿವ್–ಲಿಬರಲ್ ಸಂಘರ್ಷವೇ ಅವರ ಕತೆಗಳ ಒಳಗೂ ಸಂಘರ್ಷದ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಸಂಘರ್ಷಕ್ಕೆ ನಾಟಕೀಯ ಗುಣ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗೆಂದು ಮಾಸ್ತಿಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಘರ್ಷವೇ ಇಲ್ಲವೆಂಬ ಅತಿಗೆ ನಾವು ಹೋಗಬಾರದು. ನವ್ಯಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಸಂಘರ್ಷಕ್ಕೂ ಮಾಸ್ತಿಕತೆಗಳಲ್ಲಿನ ಸಂಘರ್ಷಕ್ಕೂ ಅಪಾರ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಅದು ನಿರೂಪಣೆಯ ವಿಧಾನದಲ್ಲೇ ಅಂತರ್ಗತವಾಗಿದೆ ಅಷ್ಟೆ. ನಿರೂಪಕ ಯಾವ ಯಾವುದೋ ಮೂಲಗಳಿಂದ ವಿಷಯ ಸಂಗ್ರಹ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ ; ಆ ವಿವರಗಳಿಂದ ಪುನರ್ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗುತ್ತಾನೆ. ಇವೆಲ್ಲ ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಸರಿ. ಆದರೆ ಈ ತಂತ್ರ ಕೂಡಾ ಪ್ರಜ್ಞಾ ಪೂರ್ವಕವಾದದ್ದು. ಏಕೆಂದರೆ ಈ ಜೀವನಚರಿತ್ರಕಾರ ಕೂಡಾ ನಿಜವಾದ ಜೀವನ ಚರಿತ್ರಕಾರನಲ್ಲ ಅವನೂ ಕತೆಯ ಒಂದು ಪಾತ್ರವೇ. ಅಂದರೆ ನಿರೂಪಣೆಯ ಈ ಎಲ್ಲ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಕತೆಗಾರ ಉದ್ದೇಶ ಪೂರ್ವಕ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಆದರೂ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಕತೆ ಎಂದೇ ನೋಡಿದರೆ "ಸುಬ್ಬಣ್ಣ" ಕೆಲವು ಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ದುರ್ಬಲವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆತ ವಾರಸ್ತ್ರೀಯರ ಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಗಿರುತ್ತಿದ್ದ, ಕಲ್ಕತ್ತಾದಲ್ಲಿ ಅವನ ಜೀವನ ಹೇಗಿತ್ತು ಮುಂತಾಗಿ ಅಧಿಕೃತ, ದಟ್ಟವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ನಿಜವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಸುಬ್ಬಣ್ಣನ ಸ್ವತಂತ್ರ ಭೌತಿಕ ಜೀವನದ ಭಾಗವೆಂದರೆ ಇವೇ. ಒಂದು ನೀಳ್ಗತೆಯ ಸೀಮಿತ ಬಾಧ ಈ ವಿವರಗಳನ್ನು ದೂರವೇ ಇಟ್ಟಿರಬಹುದು. ಆದರೂ ಕಾದಂಬರಿಯ ಹರಹುಳ್ಳ ವಸ್ತುವೊಂದನ್ನು ನೀಳ್ಗತೆ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಬಂಧಿಸುವಾಗ ಉಳಿಯುವ ಸಹಜ ಅತೃಪ್ತಿಯಿದು. ಆದರೆ ಸುಬ್ಬಣ್ಣನ ಜೀವನದ ವಾಸ್ತವಿಕ ವಿವರಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವುದು ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿಲ್ಲದಿರಬಹುದು. ಸುಬ್ಬಣ್ಣನ ಉದಾತ್ತತೆಯನ್ನೂ ಅವನ ಜೀವನದ ದುರಂತವನ್ನೂ ಧ್ವನಿಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸೂಚಿಸಲು ಬರೇ ವಾಸ್ತವಿಕ ವಿವರಗಳು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿಯಾಗಲಾರವು ಎಂದೂ ಕತೆಗಾರರಿಗೆ ಅನ್ನಿಸಿರಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಮಾಸ್ತಿ ಸಣ್ಣಕತೆಯ ಪ್ರಕಾರವೊಂದಕ್ಕೇ ತಮ್ಮನ್ನು ಬಂಧಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಿಲ್ಲ. ಕಥನಕವನಗಳು, ನಾಟಕ, ಕಾದಂಬರಿ ಹೀಗೆ ಬೇರೆ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲೂ ತಮ್ಮನ್ನು ತೊಡಗಿಸಿಕೊಂಡರು. ಅಂದರೆ "ಸುಬ್ಬಣ್ಣ"ದ ತಂತ್ರವೂ ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕವಿದ್ದೀತು.

ವೈಯಕ್ತಿಕ ಜೀವನ ದುರಂತಗಳ ಹಲವು ಮನೋಜ್ಞಕತೆಗಳನ್ನು ಮಾಸ್ತಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. "ಮೇಲೂರಿನ ಲಕ್ಷ್ಮಮ್ಮ", "ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿಯ ಹೆಂಡತಿ" ಮುಂತಾದ ಕತೆಗಳ ತೀವ್ರತೆ ಗಮನಾರ್ಹವಾದದ್ದು. ಇಂಥ ಕತೆಗಳಿಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ

ಮಹತ್ವ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ನಿತ್ಯಬದುಕಿನ ಕಷ್ಟಕಾರ್ಪಣ್ಯಗಳ ತೀವ್ರ ಅವಲೋಕನ ದಿಂದ ಪರಿಪಾಕಗೊಂಡ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿಯೊಂದು ಗಮನ ಸೆಳೆಯುತ್ತದೆ. ದೈವದಲ್ಲಿ ನಂಬಿಕೆ ಇದ್ದರೂ ಇಹದ ಬದುಕಿನ ಬಹುಮುಖೀ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಚಿತ್ರಿಸುವಲ್ಲಿ ಮಾಸ್ತಿ ಈ ನೆಲದ ಕತೆಗಾರರೇ ಆಗುತ್ತಾರೆ. ಮಾಸ್ತಿ ಕತೆಗಳ ಪಾತ್ರವೈವಿಧ್ಯವೇ ಅವರ ವಾಸ್ತವವಾದಕ್ಕೆ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಆಯಾಮವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಶೇಷಗಳನ್ನು ಮಾಸ್ತಿ ಗಮನಿಸಿರುವ ರೀತಿಯೇ ಅವರು ತಮ್ಮ ಸುತ್ತಲ ಬದುಕನ್ನು ಎಷ್ಟು ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ನೋಡಿದ್ದರು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿ. ಇಲ್ಲಿ ಯಾರೂ ಅಮುಖ್ಯರಲ್ಲ. ಪುರಾಣ, ಇತಿಹಾಸದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಷ್ಟೇ ವೆಂಕಟಿಗ, ರಂಗಾ ಹುಸೇನ' ಪಾದ್ರಿ, ಆಚಾರ್ಯರು, ಚಟ್ಟೀಕಾರ ತಾಯಿ, ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ನರ್ಸ್, ಮುಗ್ಗಪ್ಪ. ಬೈಚೇಗೌಡ, ವೆಂಕಟಶಾಮಿ, ಜೋಗ್ಯೋರ ಅಂಜಪ್ಪ–ಹೀಗೆ ವಿವಿಧ ಸಾಮಾಜಿಕ ಮೂಲಗಳಿಂದ ಬಂದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ತಮ್ಮ ಅಪಾರ ಅನುಭವವನ್ನು. ಜೀವನ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ತರುತ್ತಾರೆ. ವಕೀಲರು, ವೈದ್ಯರು, ರೈತರು, ಕೂಲಿ ಕಾರ್ಮಿಕರು, ಆಡಳಿತಗಾರರು. ಕಲಾವಿದರು ಮುಂತಾಗಿ ವಿವಿಧ ವೃತ್ತಿ, ಅಂತಸ್ತು ಗಳ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಮಾಸ್ತಿ ಕಥಾ ಲೋಕವನ್ನು ಸಮೃದ್ಧಗೊಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪುರಾಣ, ಇತಿಹಾಸಗಳಿಂದ ಆದರ್ಶಗಳನ್ನು ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಪಡೆಯೋಣ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಇಂದಿನ, ಸದ್ಯದ, ತುರ್ತಿನ ಬದುಕನ್ನು ಎದುರಿಸಲು ನಮ್ಮ ಸುತ್ತಮುತ್ತ ಬದುಕುತ್ತಿರುವ, ಮೇಲು ನೋಟಕ್ಕೆ ಸಾಮಾನ್ಯರಂತೆ–ಆದರೆ ಗಮನವಿಟ್ಟು ನೋಡಿದರೆ ಅಸಾಮಾನ್ಯರಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ಬದುಕಿನ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೋಡೋಣ ಎಂದು ಮಾಸ್ತಿ ಸೂಚಿಸುತ್ತಿರುವಂತೆ ಕಂಡು ಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಜೀವ ಪ್ರೀತಿ ಮಾಸ್ತಿಯವರ ವಾಸ್ತವವಾದೀ ಕತೆಗಳಿಗೆ ಒಂದು ನೈತಿಕ ಆಯಾಮವನ್ನು ನೀಡುತ್ತದೆ. ವಾಸ್ತವಿಕ ಜೀವನವನ್ನು ಕ್ಯಾಮೆರಾ, ಟೇಪ್‌ರೆಕಾರ್ಡ್‌ಗಳು ದಾಖ ಲಿಸುವಂತೆ ಜಡವಾಗಿ ದಾಖಲಿಸುವುದು ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಮಾರ್ಗವಲ್ಲ. ನಿರೂಪಣಾ ತಂತ್ರದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾಸ್ತಿ ವಿಶೇಷ ಕಾಳಜಿ ತೋರುವುದು ಇದೇ ಕಾರಣಕ್ಕೆ. ಈ ಕಾರಣ ಕೇವಲ ತಾಂತ್ರಿಕವಲ್ಲ, ತಾತ್ವಿಕ. .

ಮಾಸ್ತಿ ಕತೆಗಳು ವಾಸ್ತವತೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಿಂದಾಚೆ ಪಾರಭೌತಿಕ ವಾಸ್ತವತೆ ಯತ್ತ ಒಂದು ಕಣ್ಣನ್ನು ನೆಟ್ಟಿರುತ್ತವೆ ಎಂದು ಮೇಲುನೋಟಕ್ಕೆ ಅನ್ನಿಸಿದರೂ metaphysical ಆಯಾಮಗಳು ಇಲ್ಲಿನ ಒಂದು ಪ್ರಧಾನ ಆಸಕ್ತಿ ಎನ್ನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಾಸ್ತಿಯವರು ಬೇಂದ್ರೆಯವರಿಗಿಂತ ತುಂಬಾ ಭಿನ್ನರಾದ ಲೇಖಕರು. ಮಾಸ್ತಿ ಕಾವ್ಯಕ್ಕಿಂತ ಕಥಾ ಸಾಹಿತ್ಯ ಹೆಚ್ಚು ನಿಜವೆನಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಇದೂ

ಒಂದು ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು. ಭೌತ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಅತೀತವಾದ ಒಂದು ಶಕ್ತಿ ಇದೆ ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಮಾಸ್ತಿಯವರಿಗೆ ಅನುಮಾನವೇನೂ ಇಲ್ಲ. ಅವರು ಅಪ್ಪಟ ಆಸ್ತಿಕರೇ, ಗಾಢವಾದ ನಂಬಿಕೆ, ದೈವಶ್ರದ್ಧೆ ಬದುಕನ್ನು ಎದುರಿಸಲು ಸಾತ್ವಿಕ ಶಕ್ತಿ ನೀಡುತ್ತವೆ ಎಂದು ಅವರು ನಂಬುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಈ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅವರು ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ಅಳ್ಳ ವಾಗುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ದೈವಕೃಪೆಗಿಂತ ಮನುಷ್ಯನ ಶಕ್ತಿ ಯಲ್ಲೇ ಅವರಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಕುತೂಹಲ ಇದ್ದಂತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ಮನುಷ್ಯನ ನಿರೀಕ್ಷೆಗೂ ನಿಲುಕದ ಒಳಿತು-ಕೆಡಕುಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅವರು ಅಗೋಚರ ವಿಸ್ಮಯ ದಲ್ಲಿ ಇಟ್ಟುನೋಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆಂಬಂತೆ "ಮೇಲೂರಿನ ಲಕ್ಷ್ಮಮ್ಮ" ಕತೆಯ ಕೊನೆಯ ಭಾಗವನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಕುರುಡಿ ಲಕ್ಷ್ಮಮ್ಮನ ದಾರುಣ ಬದುಕನ್ನು ಹೃದಯ ಸ್ಪರ್ಶಿಯಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಕತೆ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗುವ ರೀತಿ ಕುತೂಹಲಕಾರಿಯಾಗಿದೆ. ಈ ಕೊನೆಯ ಪ್ಯಾರಾ ಲೇಖಕನ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿ ಯನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಬರವಣಿಗೆಯೆಂದೂ ಇದರ ಸಮರ್ಥನೆಗಾಗಿ ಲಕ್ಷ್ಮಮ್ಮನ ಕತೆ ಬಂದಿದೆ ಎಂದೂ ಕೆಲವರು ವಾದಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಲಕ್ಷ್ಮಮ್ಮನ ಕತೆ ಮನುಷ್ಯನ ದುರಂತದ ಬಗ್ಗೆ ಎಂಥ ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಎತ್ತುತ್ತದೆ ಎಂದರೆ ಕತೆಯ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ಅನಿವಾರ್ಯವೆನ್ನುವಂತಿದೆ. ಲಕ್ಷ್ಮಮ್ಮನ ಬವಣೆಯನ್ನು ಒಂದು biological ಆಕಸ್ಮಿಕದ ಫಲ ಎಂದು ಹೇಳುವಾಗ ಕೂಡಾ ಮನುಷ್ಯನ ಸಂಕಟಗಳ ಮೂಲ ಕಾರಣಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆ ಹಾಗೆಯೇ ಉಳಿದು ಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಲಕ್ಷ್ಮಮ್ಮನ ಅಪರಾಧವಾದರೂ ಏನು ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ವೈಚಾರಿಕ ಉತ್ತರಗಳಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಕೊನೆಯ ಪಕ್ಷ ತಮ್ಮ ಸಮಾಧಾನಕ್ಕಾಗಿ ನಿರೂಪಕ ಮತ್ತು ಅವನ ಪತ್ನಿ ನಡೆಸುವ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ಕತೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿಗೆ ಭಾಢವೆನ್ನಿಸದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಗಹನತೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಂಡು ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಬರವಣಿಗೆ ವಾಸ್ತವವಾದದಿಂದ ಒಂದು ಹೆಜ್ಜೆ ಮುಂದೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ. "ಇದಾದುದು ಈಗ ಮೂರು ತಿಂಗಳ ಹಿಂದೆ. ಅವರ ಕ್ಷೇಮ ಸಮಾಚಾರವನ್ನು ವಿಚಾರಿಸೋಣವೆಂದು ನನಗೆ ಆಗಾಗ ತೋರುತ್ತದೆ. ಆಮೇಲೆ ನಾನೇ, ಮರಳಿ ವಿಚಾರಿಸಿ ಏನು ಮಾಡುವಂತಿದ್ದೇನೆ, ಎಂದು ಸುಮ್ಮನಾಗುತ್ತೇನೆ. ನಿನ್ನೆ ಈ ಮಾತು ಬಂದಾಗ ನಮ್ಮ ಮನೆಯವರು, ಎಷ್ಟೋ ಇಂಥ ಗೋಳು, ಇದನ್ನು ಹಚ್ಚಿಕೊಂಡು ಹೋದರೆ ಮೊದಲಿಲ್ಲ ಕೊನೆಯಿಲ್ಲ ಎಂದರು. ನಾನು ಅವರ ಬಾಳು ಬಹು ಕಷ್ಟ, ಎಂದೆ. ಅವರು ಬ್ರಹ್ಮ ಬರೆದ ಬರಹ, ಎಂದರು. ನಾನು ಇದೇನು ಬರಹವೋ ಕಾಣೆ, ನಮ್ಮ ರಾಮು ಬರೆಯುವ ಬರಹದ ಹಾಗೆ, ಎಂದೆ. ಅವರು ರಾಮೂನ

ಶಾಮೂನೇ ಎಂದರು. ಶಾಮು ನಮ್ಮ ಹಿರಿಯ ಮಗ. ಅಕ್ಷರ ಕಲಿತಿದ್ದಾನೆ, ರಾಮು ಚಿಕ್ಕವನು. ಅವನಿಗೆ ಅಕ್ಷರ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಹಲಗೆ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಗೆರೆ ಎಳೆಯುವುದೇ ಅವನ ಕೆಲಸ. ಹಲಗೆ ತುಂಬಿದ ಮೇಲೆ, ಅಣ್ಣ ಇಲ್ಲಿ ನೋಡು ನಾನು ಬರೆದಿರೋದು ಅನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ನಮ್ಮ ಮನೆಯವರು ರಾಮೂನೆ ಶಾಮೂನೆ ಎಂತ ಕೇಳಿದ್ದು. ನಾನು "ಶಾಮು ಅಲ್ಲ ರಾಮುನೇ" ಎಂದು ಹೇಳಿದೆ. "ಗೆರೆ ಎಳೆಯುತ್ತಾ ಇರೋದೇ ಬರಹ. ಅದರಲ್ಲೆಲ್ಲಾದರೂ ಒಂದು ಅಕ್ಷರ ಆದರೆ ಅವನ ತಪ್ಪಲ್ಲ. ಬ್ರಹ್ಮನ ಬರಹದಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಾಪಟ್ಟೆ ಹೋಗೋದೇ ಪದ್ಧತಿ. ಸಾವಿರದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಒಳ್ಳೆಯದಿಲ್ಲ. ಅದು ಒಳ್ಳೆಯದಾದಾಗ ಆಯಿತು. ಅದು ಅವನ ತಪ್ಪಲ್ಲ" ಎಂದೆ. ಇದೆಲ್ಲಾ ವೇದಾಂತವೆಂದು ನಮ್ಮ ಮನೆಯವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಅವರು ಇದಕ್ಕೆ ಗಮನ ಕೊಡಲಿಲ್ಲ."

ಮಾಸ್ತಿ ತಾತ್ವಿಕ ಜಿಜ್ಞಾಸೆ ಯಾವಾಗಲೂ ಪ್ರಸ್ತುತತೆಯ ಅಂಚನ್ನು ದಾಟಿ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ವೈಚಾರಿಕ ಭಾರವನ್ನು ಉದ್ದೇಶಪೂರ್ವಕ ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಲು ಇಂಥಲ್ಲಿಯೂ ಕತೆಗಾರಿಕೆಯ ಲಘುದಾಟಿಯನ್ನು ಅವರು ಬಹಳಷ್ಟು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಆಶ್ರಯಿಸಿದ ಉದಾಹರಣೆಗಳು ತುಂಬಾ ಇವೆ. "ಕಲ್ಮಾಡಿಯ ಕೋಣ" ಕತೆಯ ಮುಕ್ತಾಯ "ಜೋಗ್ಯೋರ ಅಂಜಪ್ಪನ ಕೋಳೀಕತೆ" ಕತೆಯ ಮುಕ್ತಾಯ ಇವುಗಳನ್ನು ಪ್ರಾತಿನಿಧಿಕವೆಂಬಂತೆ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ವರದಿಯಾಗಬಹುದಿದ್ದ ಬರವಣಿಗೆಗೆ ಕತೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನೂ, ಕೇವಲ ಕುತೂಹಲ ಶ್ರವಣಕ್ಕೆ ತಾತ್ವಿಕ ಆಯಾಮವನ್ನೂ ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ತಂದುಕೊಡುವ ಈ ತಂತ್ರ ಗಮನಾರ್ಹವಾದದ್ದು. ಕತೆ ಯಾವಾಗಲು ಭೂತಕಾಲಕ್ಕೆ ಸೇರಿದ್ದು ತಾನೆ. ಭೂತದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಒಂದು ಘಟನೆಯನ್ನು ಇಂದು ಕಥನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಈ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಪ್ರಸ್ತುತಗೊಳಿಸುವಂತೆ ನಿರೂಪಕನ ನಿರೂಪಣೆಗೂ ಒಂದು ಉದ್ದೇಶ ಕಲ್ಪಿಸಿ ಮಾಸ್ತಿ ಯಾವತ್ತೂ ಕತೆಯನ್ನು ಸಮಕಾಲೀನಗೊಳಿಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ರಂಗಪ್ಪ ಬೆಂಚ್ ಮ್ಯಾಜಿಸ್ಟ್ರೇಟ್ ಆದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅಂದರೆ ವರ್ತಮಾನದಲ್ಲಿ ಅಂಜಪ್ಪ ಹಿಂದೆ ತನಗೆ ಮ್ಯಾಜಿಸ್ಟ್ರೇಟ್‌ರೊಬ್ಬರಿಂದ ಶಿಕ್ಷೆಯಾದ ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: ಕಾರಣ ಭವಿಷ್ಯದಲ್ಲಿ ರಂಗಪ್ಪನ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳಿಗೆ ಒಂದು ವಿವೇಕವಿರಲಿ ಎಂದು ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಈ ಭೂಮಿಯ ಮೇಲಿನ ನ್ಯಾಯವನ್ನೂ ಮೀರಿದ ನ್ಯಾಯದ ಬಗ್ಗೆ ತಿರುಪತಿ ವೆಂಕಟರಮಣಸ್ವಾಮಿ ಮೇಲಿನ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ನೀಡಬಹುದಾದ ನ್ಯಾಯವನ್ನು ಕುರಿತು ಹೇಳುತ್ತ ಕತೆಯ ವಾಸ್ತವತೆಗೆ ಏನೂ ಭಂಗ ಬಾರದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಆಯಾಮವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ.

ಅಲೌಕಿಕ ಅಂಶಗಳು ಬೆರೆತಿರುವ ಕತೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದಾಗಲೂ ಮಾಸ್ತಿ ಒಂದು ಮಟ್ಟದ ವಾಸ್ತವವಾದವನ್ನು ಯಾವತ್ತೂ ಬಿಟ್ಟುಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಪುರಾಣ ಇತಿಹಾಸಗಳ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಅವುಗಳ ಆವರಣದಿಂದಲೇ ಒಂದು ಮಟ್ಟದ larger than life ಆಕಾರ ಬಂದಿರುವುದಾದರೂ ಮಾಸ್ತಿ ಆ ಅಂತರವನ್ನು ಏಕ್‌ದಂ ಕಡಿಯದೆ ಮಾನವೀಕರಣಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಂದರೆ ನಾವು ಪುರಾಣದ ಇತಿಹಾಸದ ಆವರಣದಲ್ಲಿ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಭೇಟಿಯಾಗುತ್ತಿದ್ದೇವೆ ಎಂದು ಸೂಚಿಸುವಷ್ಟು ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಪುರಾಣ ಮತ್ತು ಇತಿಹಾಸದ ಪುನರ್‌ಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು naturalistic ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ಮಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ಅವರಿಗೆ ಆಸಕ್ತಿ ಇದ್ದಂತಿಲ್ಲ. ವರ್ತಮಾನ-ಇತಿಹಾಸ-ಪುರಾಣಗಳ ನಡುವಣ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ವಿವರಗಳನ್ನು ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತಾರೆ. ಹೀಗೆ ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮಾನವೀಕರಣಕ್ಕೆ ಒಳಪಡಿಸುವುದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮೂಲದ ವಾಸ್ತವವಾದೀ ಪ್ರೇರಣೆಗೆ ಹತ್ತಿರವಾದಂತೆ ಕಾಣಬಹುದು. ಜನಪದ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಗುವಂತೆ ಪೌರಾಣಿಕ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮಾಸ್ತಿ localise ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಅಭಿಜಾತ ಪರಂಪರೆಯ ಗಾಂಭೀರ್ಯವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು ಪುರಾಣವನ್ನು ಆಧುನಿಕ ವಾಸ್ತವವಾದಕ್ಕೆ ಹತ್ತಿರ ತರಲು ಅವರು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಪುರಾಣದ ಪರಿವೇಷವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಪಾತ್ರಗಳು ಮಾನವೀಯವಾದರೂ ಪುರಾಣದ ಮಾಂತ್ರಿಕಗುಣದಿಂದ ವಂಚಿತರಾಗಿ ಸಪ್ಪೆ ಎನಿಸುತ್ತಾರೆ. ವಾಸ್ತವವಾದಕ್ಕೆ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಮಾಸ್ತಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಬೆಲೆ ತರುತ್ತಾರೆ ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಸರ್ವಸಾಕ್ಷಿತ್ವದ ನಿರೂಪಣೆಯುಳ್ಳ ಬಹಳಷ್ಟು ಇಂಥ ಕತೆಗಳು ಮಹತ್ವಾಕಾಂಕ್ಷೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಅನೇಕ ಕತೆಗಳೂ ಈ ತೊಡಕನ್ನು ಎದುರಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಮಾತಿಗೆ ಅಪವಾದವಿಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ, "ಪಂಡಿತನ ಮರಣಶಾಸನ" "ಒಂದು ಹಳೆಯ ಕತೆ" "ಗೌತಮಿ ಹೇಳಿದ ಕತೆ" "ಆಚಾರ್ಯರ ಪತ್ನಿ" "ಹೇಮಕೂಟದಿಂದ ಬಂದ ಮೇಲೆ" ಇವೆಲ್ಲ ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಒಳ್ಳೆಯ ಕತೆಗಳ ಸಾಲಿಗೆ ಸೇರುವಂಥವೇ ಆದರೆ ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸಮಕಾಲೀನ ಬದುಕನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಕತೆಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಿನ ಆಕರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. "ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣನ ಅಂತಿಮ ದರ್ಶನ" ದಂಥ ಕತೆಗಳಿಗಿಂತ "ಬಿಳಿಗಿರಿರಂಗ" ದಂಥ ಕತೆಗಳ ಕಸುವು ಹೆಚ್ಚು. ಹಾಗೆಂದು ಮಾಸ್ತಿ ವಾಸ್ತವತೆಯ ತರ್ಕಕ್ಕೆ ಸಿಗದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ದೂರವೇ ಇಟ್ಟುಬಿಡುತ್ತಾರೆ ಎಂದು ಅರ್ಥವಲ್ಲ. ಒಂದು ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಗ್ರಹಿಕೆಯಾಗಿ ಈ ಅಂಶ ಸೇರಿಕೊಂಡಾಗ ನಿರೂಪಣೆಯಲ್ಲಿ ದೂರವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ ಕತೆಕಟ್ಟುತ್ತಾರೆ. "ಮಲೆನಾಡಿನ ಪಿಶಾಚಿ" "ಬಿಳಿಗಿರಿರಂಗ" "ಕಾಮನಹಬ್ಬದ ಒಂದು ಕತೆ" ಮುಂತಾದ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ವಿವಾದಾತ್ಮಕವಾಗಿದ್ದೂ

ನಾಲ್ಕನೆಯ ಆಯಾಮಕ್ಕೆ ಗೌರವ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಇಂಥ ಕೆಲವು ಕತೆಗಳು ಒಂದು ಜನಾಂಗದ ನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನೂ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತ ಒಂದು ಮಟ್ಟದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮಹತ್ತ್ವವನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಮೂಢನಂಬಿಕೆಗಳನ್ನು ವೈಭವೀಕರಿಸದೆ ಆದರೆ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಆಯಾಮದ ಬಗ್ಗೆ ಕುರುಡು ವಿರೋಧವನ್ನೂ ತೋರದೆ ಮಾಸ್ತಿ ಸಾಧಿಸುವ ಹದ ಅಚ್ಚರಿ ಹುಟ್ಟಿಸುವಂತಿದೆ. ಇತರರ ನಂಬಿಕೆಗಳಿಂದಲೂ, ಜೀವನಶೈಲಿಗಳಿಂದಲೂ ನಾವು ಕಲಿಯುವುದಿದೆ ಎಂಬ ವಿನಯವೂ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗಿರಬಹುದು. ಮಾಸ್ತಿಗೆ ತಮ್ಮ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನೆಲೆಗಳು ಯಾವತ್ತೂ ಸ್ಪಷ್ಟ. ಅವು ಅಲುಗಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೂ ವಿಭಿನ್ನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳಿಗೆ ಸೇರಿದ ಪಾತ್ರಗಳ ಬದುಕಿನ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಅವರು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕೇವಲ ಕತೆಯ ಕುತೂಹಲವಿರಲಾರದು ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ಮೂಲಭೂತ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಪರಿಶೀಲನೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಸ್ತಿ ತೊಡಗಿದ್ದಾರೆಂದು ಈ ಬಗೆಯ ಕೆಲವು ಕತೆಗಳಲ್ಲಾದರೂ ಅನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಇಂಡಿಯಾಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ ಬಂದ ಇಂಗ್ಲಿಷರನ್ನು ಕುರಿತ ಕತೆಗಳು ವಿಶೇಷ ಆಸಕ್ತಿ ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತವೆ. ಇಂಡಿಯಾವನ್ನು ಬ್ರಿಟಿಷರು ಗ್ರಹಿಸುವ ವಿಭಿನ್ನ ಮಾದರಿಗಳ ಪರಿಚಯಕ್ಕಾದರೂ ಈ ಕತೆಗಳನ್ನು ಓದಬೇಕು. ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಅನುಭವವನ್ನು ಮಾಸ್ತಿ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಕೆಲವು ಮಾದರಿಗಳೂ ನಮಗಿಲ್ಲಿ ದೊರಕುತ್ತವೆ. ಆ ಕಾಲದ ನೌಕರಶಾಹಿ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಒಳನೋಟವನ್ನು ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಅನೇಕ ಕತೆಗಳು ನೀಡುವಂತೆ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಈ ಕತೆಗಳು ಆ ಕಾಲದ ಇತಿಹಾಸವನ್ನೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಧ್ವನಿಸುತ್ತವೆ. ತಮ್ಮ ಕಾಲವನ್ನು ಮಾಸ್ತಿ ತಮ್ಮ ಕತೆಗಳಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಆಪ್ತವಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ್ದರೆಂದರೆ ಇಂದು ಅವು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಮಾನವೀಯ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವುದರ ಜೊತೆಜೊತೆಗೇ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಹುಟ್ಟಿಸುತ್ತವೆ. ಮಾಸ್ತಿಯವರ ಅಂದಿನ ಆ ವರ್ತಮಾನದ ಅನೇಕ ತುಣುಕುಗಳು ಇಂದು ಇತಿಹಾಸವಾಗಿ ನಮ್ಮೆದುರು ಬಿಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ವಾಸವವಾದೀ ಕತೆಗಾರರಾಗಿ ಅವರ ಸಾಧನೆ ಸೂಚಿತವಾಗುವಂತಿದೆ.

ಈಗ, ಇಲ್ಲಿ

ರಾಮಚಂದ್ರ ಶರ್ಮ

There are no eyes here
In this Valley of dying stars

—Eliot

ಮುಚ್ಚು ಕಚಕ್ಕನೆ ಕೊಚ್ಚಿ
ಕನಸು ನೆಲ ಕಚ್ಚಿ
ಮಿಲಮಿಲ ಹೊರಳಿ
ತಣ್ಣಗಾದ ಮೇಲೂ ಹೀಗೆ ಕೈ ಚೆಲ್ಲಿ
ಕೂತುಬಿಟ್ಟರೆ ಹೇಗೆ ?
ನೆತ್ತರಿನ ಕಲೆ ಜೊತೆಗೆ ಹೂವಿನ ಪಕಳೆ,
ಕಾಡುವ ನೆನಪಾಗದಂತೆ ಮಳೆ
ಧಾರಾಳ ಹೊಯ್ದು ಕೈ ತೊಳೆದು
ನೆಲ ಸಾರಿಸಿದ ಮೇಲೂ ಹೀಗೆ
ಕೂತರೆ ಹೇಗೆ, ಹೇಳಿ

ನಿಲ್ಲದ ಹಾಗೆ ಸುರಿದ ಮಳೆ
ಕೊನೆಗೂ ನಿಂತು ನೆಲದ ಮುಖಕ್ಕೆ ಸೂರ್ಯ ಆ್ಯಸಿಡ್ ಎರಚಿ

ಸುಟ್ಟು ಎಲ್ಲೆಲ್ಲು ಹಕ್ಕಳೆ
ಆದರೂ, ಹಕ್ಕಳೆಯ ಕೆಳಗೆ ತೇವ ನೆಲಕ್ಕಿಳಿದು
ಭೂಮಿ ಮೃದುವಾಗಿ ಹದವಾಗಿರಬಹುದು
ನೇಗಿಲಿಗೆ, ಬಿತ್ತನೆಗೆ, ತುಪಾಕಿ ಗುಂಡಿನ ಹಗೆ
ಕಣಜದಲ್ಲಿದೆ ರಾಶಿ ರಾಶಿ ದುಂಡನೆ ಕಾಳು—
ಆರಂಬ ಆರಂಭವಾಗುವ ಮೊದಲು
ಆಲಸ್ಯ ಬೇಡ, ಏಳಿ

ಋತುಚಕ್ರವುರುಳಿ
ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ಬಣ್ಣಗಳು, ಕಣ್ಣು ಕುಕ್ಕುವ ಮೊದಲು,
ಅಂಗ ಅಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಕಿಲಾಡಿ
ಹುಳ ಅನಂಗ ಹರಿದಾಡಿ
ರಂಗೇರಿದ ಜಗತ್ತು ಬೀಸಿದ ಬಲೆಗೆ
ಎದೆ ಸಿಕ್ಕಿ ಪರದಾಡುವ ಮೊದಲು,
ಆಳೆತ್ತರದ ಮುಳ್ಳು ಗಿಡ ನಿಲ್ಲುವುದು ಖಂಡಿತ.
ನೂರು ಚೂರಿಗಳಿರಿದು ಮೈ ಮಣ್ಣಾದ ಗಾಳಿ
ಬಸಿಯುವ ರಕ್ತ
ತೊಟತೊಟ ತೊಟ್ಟಿಕ್ಕುತ್ತಲೇ ಘನಿಸಿದ ಹಾಗೆ
ಗಿಡದ ಬುಡಕ್ಕೆ ಕೆಂಪಗೆ ಸಣ್ಣ ಸಣ್ಣ ಹಣ್ಣು
ದಾರಿಹೋಕರ ಕಣ್ಣು
ಕೋರೈಸುವುದು ಖಂಡಿತ.

2

'ತಿನಬೇಡ, ತಿಂದು ಹಾಳಾಗಬೇಡ'—
ಅರಿಕೆಯೇ ?
ಅಥವಾ ಮುನ್ನೆಚ್ಚರಿಕೆಯೇ ?
ಕ್ಷಿತಿಜದಾಚೆಗೆ ಹುಟ್ಟಿ ಒಳಗಿನೊಳಗೆಲ್ಲೊ ಗುಡುಗಂತೆ
ಮಾತು ಮೊಳಗುವುದು, ನಿಜ.

ಗಳಿಗೆವರೆಗೆ ಹಿಂಜರಿಕೆ ಸಹಜ,
ಆಗ ನೆನಪಿಗೆ ಬರಲಿ : ಕಣ್ಣೆರದ ಇಲ್ಲಿ,
ನಕ್ಷತ್ರಗಳು ಒಂದೊಂದಾಗಿ ಸಾಯುತ್ತಲೇ ಇರುವ ಈ ಕಣಿವೆಯಲ್ಲಿ
ಅಗ್ಗ ಭೋಳೆ ಮಾತುಗಳ ಕಂತೆ.
ಕೊಳೆಗೆ ಹೆದರಿ ಕನಸುಗಳ ಗಂಟ ಕೊಂಕಳಿಗಿಟ್ಟು ಕಣಿವೆ
ಬಿಟ್ಟವರ ಮಾತು, ಗೊತ್ತಿಲ್ಲವೇ ?
ಚಕ್ಕೆಯೊಡೆದ ತುಟಿ, ಸೀಳು ನಾಲಗೆ, ನೆತ್ತಿಯುರಿ,
ದಹದಹಿಸುವ ದಾಹ, ಮುಗಿಯಂದ ದಾರಿ—
ಅದಷ್ಟೆ ಅಷ್ಟೇ ಸತ್ಯ.
ಕಣ್ಣ ಮಿಟುಕಿಸಿ ಒಸರುವ ರಸದ ಮಾತಾಡಿ
ಕರೆಯುವ ಹಣ್ಣು ಸತ್ಯ.
ಕಣಿವೆಯಾಚೆಯ ಕಣಿ ಹೇಳುವ ಮಾತು ಮಿಥ್ಯ.

3

'ತಿನಬೇಡ, ಹಣ್ಣಿನ ರಸ
ವಿಷ ಕುಡಿಯಬೇಡ'—
ಈ ದಾಹಕ್ಕೆ ಬದಲು
ಇನ್ನೊಂದುಂ ತೀರದ ದಾಹ
ಕಾಡಲಿ ಬಿಡು. ಬೇಡಗಳ
ಬಳಿ ತೊಟ್ಟವರ ತಳ್ಳನೆ ರಕ್ತ,
ವಿಧವೆಯರ ಕಣ್ಣ ಜಲ,
ಬತ್ತದೇ ಉಳಿದಿರುವ ತನಕ
ಅದೆಂಥ ದೊಡ್ಡ ವಿಷಯಂ ?
ದಹನ ಜೊತೆಗೇ ಕಾಡಲಿ ಹಸಿವು
ಮೊಗ್ಗು ಕನಸಿನ ನಸುಗೆಂಪು ದಳ,
ಹಸಿವೆಯ್ಯಯ ಬಾಣಂತಿ ಗಿಡದ ಮಡಿಲ
ಹಸಿರು ಚಿಗುರಿನ ಜೊತೆಗೆ ಚಿಗರೆಯ ಮಾಂಸ
ಮೇವು.

4

ಣ್ಣಗಳ ವಿರುದ್ಧ.
ಂಖ್ಯ, ಹಸಿರು ಕೆಂಪುಗಳ ವಿರುದ್ಧ
ಂಕಣಬದ್ಧರಾದ ನಮ್ಮ ಯುದ್ಧ.
ದೆಯಲ್ಲಿರಲಿ ನಿಚ್ಚಳವಾದ ಗುರಿ
ಣ್ಣಲ್ಲಿರಲಿ ಮರುಳುಗಾಡಿನ ಬೆಳಕಿನ ಬಿಳಿ
ಾಲುದೀಪದ ಹಾಗೆ ಮರೀಚಿಕೆಯಿರಲು
ಾರಿ ತೋರಲು ನಕ್ಷತ್ರವೇತಕೆ ?
ದಣಿವಿನ ಕ್ಷಣಕ್ಕೆ ನಿಲ್ದಾಣವಾಗಿದೆ ಜಿಪ್ಸಿ ಮರಳಿನ ನೆರಳು—
ಯಾಕೆ ನಿಮಗಿಂತ ಅಂಜಿಕೆ ?

ಜುಲೈ 1991

ಒಂದು ಆನೆಯ ಹತ್ಯೆ

ಕೆ. ಎಸ್. ಪೂರ್ಣಿಮಾ

ಬರ್ಮಾದ ಮೌಲ್‌ಮೇನ್‌ನಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಬಹಳಷ್ಟು ಜನ ನನ್ನನ್ನು ದ್ವೇಷಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದರಿಂದಾಗಿಯೇ ನನ್ನ ಇಡೀ ಜೀವನದಲ್ಲೇ ಒಮ್ಮೆ ಮಾತ್ರ ನಾನು ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಮುಖ ವ್ಯಕ್ತಿಯೆನಿಸಿದ್ದು, ನಾನು ಪಟ್ಟಣದ ಸಬ್‌ಡಿವಿಜನಲ್ ಪೋಲೀಸ್ ಅಧಿಕಾರಿಯಾಗಿದ್ದೆ. ಯೂರೋಪಿಯನ್ನರನ್ನು ವಿನಾಕಾರಣ ದ್ವೇಷಿಸುವ ಆ ಜನರ ಸಂಕುಚಿತ ಭಾವನೆ ಅಸಹನೀಯವಾಗಿತ್ತು. ದೊಂಬಿಯೆಬ್ಬಿಸುವ ಧೈರ್ಯ ಯಾವನಿಗಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಒಬ್ಬ ಯೂರೋಪಿಯನ್ ಮಹಿಳೆಯೇನಾದರೂ ಒಂಟಿಯಾಗಿ ಬಜಾರಿಗೆ ಹೋದಲ್ಲಿ ಯಾರಾದರೂ ಆಕೆಯ ಉಡುಪಿನ ಮೇಲೆ ವೀಳ್ಯದೆಲೆ ರಸವನ್ನು ಉಗಿದುಬಿಡುತ್ತಿದ್ದರು. ನಾನೊಬ್ಬ ಪೋಲೀಸ್ ಅಧಿಕಾರಿಯಾಗಿಯಂತೂ ಖಂಡಿತವಾಗಿ ಅವರ ಗುರಿಯಾಗಿದ್ದೆ. ಅವರ ಅಣಕದ ವಸ್ತುವಾಗಿದ್ದೆ. ಫುಟ್‌ಬಾಲ್ ಫೀಲ್ಡ್‌ನಲ್ಲಿ ಚೂಟಿ ಬರ್ಮೀಯನೊಬ್ಬ ನನ್ನನ್ನು ಎಡವಿದಾಗ ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಬರ್ಮೀಯ ನೋಡಿಯೂ ನೋಡದಂತಿದ್ದ. ಗಮನಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಜನರ ಗುಂಪು ಅಟ್ಟಹಾಸಗೈದಿತು. ಹೀಗೇ ಹಲವಾರು ಬಾರಿ ನಡೆಯಿತು. ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ, ನನಗೆ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೂ ಕಾಣುವ ಪೀತವರ್ಣದ ಹಂಗಿಸುವ ಮುಖಗಳು ಸಾಕಷ್ಟು ದೂರದಲ್ಲಿದ್ದುಕೊಂಡೇ ನನ್ನನ್ನು ಅವಮಾನಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಗ ರೋಷ ಉಕ್ಕುತ್ತಿತ್ತು. ಅದರಲ್ಲೂ ಯುವ ಬೌದ್ಧ ಸನ್ಯಾಸಿಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಕೀಳ್ಮಟ್ಟದವರಾಗಿದ್ದರು. ಆ ಊರಿನಲ್ಲಿ ಅವರೇ ಸಾವಿರಾರು ಮಂದಿ ಇದ್ದರು. ಆದರೆ, ರಸ್ತೆಯ ಮೂಲೆ ಮೂಲೆಗಳಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಯೂರೋಪಿಯನ್ನರನ್ನು ಹೀಯ್ಯಾಳಿಸುವುದರ ಹೊರತಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ಇನ್ನಾವ

ರ್ಯವೂ ಇದ್ದಂತಿರಲಿಲ್ಲ.

ಇದೆಲ್ಲವೂ ತೀರ ದಿಗ್ಭ್ರಮೆ ರೇಜಿಗೆ ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಹಾಗಿತ್ತು. ಆ ವೇಳೆಗಾಗಲೇ ಗೆ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿಯ ಕ್ರೌರ್ಯದರಿವಾಗಿದ್ದು ಆದಷ್ಟು ಬೇಗ ಆ ಉದ್ಯೋಗವನ್ನು ಟ್ಟಿರೆ ಒಳ್ಳೆಯದೆಂದೆನಿಸಿತ್ತು. ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕವಾಗಿ ಒಳಗಿಂದೊಳಗೇ ನಾನು ಸಂಪೂರ್ಣ ಗಿ ಬರ್ಮೀಯರ ಪರವಾಗಿದ್ದೆ,ಅವರ ಶೋಷಕರಾದ ಬ್ರಿಟಿಷರ ವಿರೋಧಿಯಾಗಿದ್ದೆ. ನ್ನ ಉದ್ಯೋಗದ ಬಗ್ಗೆಯಂತೂ ನನಗೆ ಹೇಳಲಾರದಷ್ಟು ತಿರಸ್ಕಾರವಿತ್ತು. ಅಂಥ ಸದಲ್ಲಿದ್ದಾಗ ಆಧಿಪತ್ಯದ ಕೊಳಕನ್ನು ಕಣ್ಣೆದುರಿನಲ್ಲೇ ಕಾಣಬಹುದು. ನಾರುವ ದೀಕಾನೆಗಳಲ್ಲಿ ಗಿಜಿಗುಡುವ ಖೈದಿಗಳು ಜೀವಾವಧಿ ಶಿಕ್ಷೆಗೊಳಗಾದವರ ಬೇಸತ್ತ ುಖಗಳು, ಬಿದಿರು ಕೋಲಿನ ಹೊಡೆತ ತಿಂದವರ ಗಾಯಗಳು ಇವೆಲ್ಲವೂ ನನ್ನನ್ನು ೀವವಾದ ಅಪರಾಧೀ ಭಾವದಿಂದ ನರಳುವಂತೆ ಮಾಡಿದ್ದವು. ಆದರೆ ನನಗೇನೂ ೀಚನುತಾಗಿತ್ತು.ಆಗ ನಾನಿನ್ನೂ ಯುವಕ,ನನ್ನ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸವೂ ಅಷ್ಟಕ್ಕೆ ಆಗಿತ್ತು. ರ್ವಾತ್ಯ ರಾಷ್ಟ್ರಗಳು ತಮ್ಮಲ್ಲಿ ವಾಸಿಸುತ್ತಿರುವ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಆಂಗ್ಲನ ಮೇಲೆ ರಿದ್ದ ಅತೀವ ಮೌನದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ನಾನು ನನ್ನ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಆಲೋಚಿಸ ಕಾಗಿತ್ತು. ಬ್ರಿಟೀಷ್ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ನಶಿಸುತ್ತಿರುವುದು ಕೂಡ ನನಗೆ ತಿಳಿದಿರಲಿಲ್ಲ. ಲ್ಲದೆ ಅದನ್ನು ನಿರ್ಮೂಲ ಮಾಡಲು ಹೊರಟಿದ್ದ ಇನ್ನಿತರ ಚಿಕ್ಕ ಚಿಕ್ಕ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯ ಗಿಂತಲೂ ಅದು ಉತ್ತಮವಾಗಿತ್ತೆನ್ನುವುದೂ ಸಹ ಅರಿವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ.ಹಾಗಾಗಿ ನಾನು ವೆಗ್ಗೈಯುತ್ತಿದ್ದ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯದ ಬಗಗಿನ ನನ್ನ ತಿರಸ್ಕಾರ ಹಾಗೂ ನನ್ನ ಉದ್ಯೋಗ ನ್ನು ಅಸಹನೀಯಗೊಳಿಸಿದ್ದ ಆ ಮೃಗೀಯ ದುಷ್ಟ ಜನಗಳ ಮೇಲಿನ ನನ್ನ ರೋಷ ರಡರ ನಡುವೆ ನಾನು ಸಿಲುಕಿಕೊಂಡದ್ದಷ್ಟೆ ನನಗೆ ಗೊತ್ತಿತ್ತು.

ಅಸಹಾಯ ಜನರ ಸ್ಥೈರ್ಯವನ್ನು ದಮನ ಮಾಡುವ ಬ್ರಿಟೀಷ್ ಆಡಳಿತದ ಂಕುಶ ಕಾರ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ನನ್ನ ಒಂದು ಮನಸ್ಸು ಆಲೋಚಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಹಾಗೆಯೇ ದ ಅಕಿನ ನಳಿಕೆಯ ತುದಿಯಿಂದ ಬೌದ್ಧನೊಬ್ಬನ ಕರುಳನ್ನು ಬಗೆದರೆ ಸಿಗಬಹುದಾದ ಹಾದಾನಂದದ ಬಗ್ಗೆಯೂ ನನ್ನ ಇನ್ನೊಂದು ಮನಸ್ಸು ಯೋಚಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಈ ತಿಯ ಅನಿಸಿಕೆಗಳು ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿಯ ಸಹಜ ಪರಿಣಾಮ ಯಾವುದೇ ಆಂಗ್ಲೋ ಡಿಯನ್ ಅಧಿಕಾರಿಯನ್ನು ಬಿಡುವಿನ ವೇಳೆಯಲ್ಲಿ ಕೇಳಿದರೆ ಆತ ಹೇಳುವುದು ನ್ನೇ.

ಒಮ್ಮೆ ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ನನ್ನ ಕಣ್ಣು ತೆರೆಸುವಂಥ ಘಟನೆಯೊಂದು ಜರುಗಿತು.

ಅದೊಂದು ಕ್ಷುಲ್ಲಕ ಘಟನೆ. ಆದರೆ ಆದರಿಂದಾಗಿ ನನಗೆ ಮೊದಲಿಗಿಂತಲೂ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿಯ ನೈಜ ಸ್ವರೂಪ ನಿರಂಕುಶಾಡಳಿತದ ನಿಜವಾದ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಅರಿವಿಗೆ ಬಂತು. ಒಂದು ದಿನ ಬೆಳಿಗ್ಗೆ ಆ ಊರಿನ ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಗದ ಪೋಲೀಸ್ ಠಾಣೆಯ ಸಬ್ ಇನ್ಸ್‌ಪೆಕ್ಟರ್ ಫೋನ್ ಮಾಡಿ ಒಂದು ಆನೆ ಮಾರ್ಕೆಟ್ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಹಾವಳಿ ಮಾಡುತ್ತಿರುವುದಾಗಿ ತಿಳಿಸಿ,ಅದರ ಬಗ್ಗೆ ನಾನೇನಾದರೂ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಎಂದು ಕೇಳಿದ. ಏನು ಮಾಡಬೇಕೆನ್ನುವುದು ತೋಚದಿದ್ದರೂ ಅಲ್ಲೇನಾಗುತ್ತಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನೋಡಬೇಕೆಂದು ಕುದುರೆಯೇರಿ ಹೊರಟೆ. ನನ್ನ ಹಳೆಯ .44 ವಿಂಚೆಸ್ಟರ್ ರೈಫಲ್ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡೆ ; ಅದರಿಂದ ಆನೆಯನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲಾಗದಿದ್ದರೂ ಅದರ ಶಬ್ದ ಆನೆಯಲ್ಲಿ ಭೀತಿ ಹುಟ್ಟಿಸಬಹುದೇನೋ ಎಂದು.

ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ಬರ್ಮೀಯರು ನನ್ನನ್ನು ತಡೆದು ಆನೆಯ ಕೃತ್ಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತಿಳಿಸಿದರು. ಅದು ಕಾಡಾನೆಯಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಬದಲಿಗೆ ಸಾಕಿದ ಆನೆಗೆ ಮದವೇರಿತ್ತು. ಮದ ಬರುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೆಲ್ಲಾ ಸಾಕಿದ ಆನೆಗಳನ್ನು ಸರಪಳಿಯಿಂದ ಕಟ್ಟಿಹಾಕಿರುವ ಹಾಗೆ ಅದನ್ನೂ ಕಟ್ಟಿದ್ದರು. ಆದರೆ, ಕಳೆದ ರಾತ್ರಿ ಅದು ಸಂಕೋಲೆಯನ್ನು ಮುರಿದು ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಇಂಥ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುವ ಶಕ್ತಿಯಿದ್ದ ಏಕಮೇವ ವ್ಯಕ್ತಿ, ಅದರ ಮಾವುತ, ಅದನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಂಡು ಹೋಗಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದ. ಆದರೆ, ಆತನೇ ಬೇರೆ ದಿಕ್ಕಿನತ್ತ ಸಾಗಿ, ಆ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಹನ್ನೆರಡು ತಾಸಂಗಳ ಪ್ರಯಾಣದಷ್ಟು ದೂರ ದಲ್ಲಿದ್ದ. ಹಾಗಾಗಿ ಆನೆ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಬೆಳಿಗ್ಗೆ ಊರೊಳಗೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಬರ್ಮೀಯರ ಬಳಿ ಅದನ್ನೆದುರಿಸಬಲ್ಲ ಶಸ್ತ್ರಾಸ್ತ್ರಗಳಾವುವೂ ಇರದಿದ್ದರಿಂದ ಅದರೆದುರು ಅವರು ಅಸಹಾಯಕರಾಗಿದ್ದರು. ಅದು ಆ ಹೊತ್ತಿಗಾಗಲೇ ಬಿದಿರಿನ ಗುಡಿಸಲೊಂದನ್ನು ಹಾಳುಗೆಡವಿ, ಒಂದು ಆಕಳನ್ನು ಕೊಂದು, ಹಣ್ಣಿನಂಗಡಿಗಳ ಮೇಲೆಲ್ಲಾ ಧಾಳಿ ನಡೆಸಿ, ಹಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಕಬಳಿಸಿತ್ತು. ಅಲ್ಲದೇ, ಅದು ಎದುರು ಬಂದ ತನ್ನನ್ನು ನೋಡಿ, ಚಾಲಕ ಹೊರ ಜಿಗಿದು ಕಾಲ್ಕೆಗೆದಾಗ ಆ ಹರಕು ಮುರುಕು ಮುನಿಸಿಪಲ್ ವ್ಯಾನನ್ನು ತಲೆಕೆಳಗು ಮಾಡಿ ಮುರಿದುಹಾಕಿತ್ತು.

ಆನೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಜಾಗದಲ್ಲಿ ಬರ್ಮೀಯ ಸಬ್‌ಇನ್‌ಸ್ಪೆಕ್ಟರ್ ಹಾಗೂ ಕೆಲವು ಭಾರತೀಯ ಕಾನ್‌ಸ್ಟೇಬಲ್‌ಗಳು ನನಗಾಗಿ ಕಾದುನಿಂತಿದ್ದರು. ಅದೊಂದು ಕಳಪೆ ಜಾಗ. ಗುಡ್ಡವಿಡೀ ಸುತ್ತುವರಿದಂತೆ ತಾಳೆಗರಿಗಳ ಛಾವಣಿ ಹೊದೆಸಿದ ಹಲ ವಾರು ಬೊಂಬಿನ ಗುಡಿಸಲುಗಳಿದ್ದವು. ಮೋಡ ಮುಸುಕಿದ ಅಂದಿನ ಮುಂಜಾನೆ ಮಳೆ ಗಾಲದ ಪ್ರಾರಂಭದಂತಿದ್ದಂತೆ ನೆನಪು. ಸೆಖೆಯೂ ಇತ್ತು. ಆನೆ ಎಲ್ಲಿ ಹೋಗಿರ

ಹುದೆಂದು ನಾವು ಜನರನ್ನು ಕೇಳಿದೆವು. ಯಥಾಪ್ರಕಾರ ಯಾವುದೇ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮಾಹಿತಿ ದೊರಕಲಿಲ್ಲ. ಪೂರ್ವದೇಶಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಸರ್ವೇಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿದ್ದು, ದೂರದಿಂದ ಸಂಗತಿಗಳು ನಿಚ್ಚಳವೆನಿಸಿದರೂ ಹತ್ತಿರ ಸಾಗಿ ಕೆದಕಿದಂತೆ ಅವು ಅಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಕೆಲವು ಜನ ಈ ದಿಕ್ಕಿನತ್ತ ಆನೆ ಸಾಗಿತೆಂದು ಹೇಳಿದರೆ; ಮತ್ತೆ ಕೆಲವರು ಇನ್ನೊಂದು ದಿಕ್ಕನ್ನು ತೋರುತ್ತಿದ್ದರು. ಇನ್ನು ಕೆಲವರು ಯಾವ ಆನೆಯ ಹೆಸರೂ ಕೇಳಿಲ್ಲವೆಂದರು. ನಾನು ಕೇಳಿದ ಸಂಗತಿಯೆಲ್ಲಾ ಸುಳ್ಳಾಗಿರಬೇಕೆಂದು ನಾನು ಇನ್ನೇನು ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬರುವಷ್ಟರಲ್ಲಿ, ದೂರದಿಂದ ದೊಡ್ಡ ದನಿಯಲ್ಲಿ ಕಿರುಚಿಕೊಂಡದ್ದು ಕೇಳಿಸಿತು. "ಓಡು ಮಗು ಓಡು ! ಓಡು ಈ ಕ್ಷಣ" ಎಂದು ದೊಡ್ಡ ದನಿಯಲ್ಲಿ ಗಾಬರಿಯಿಂದ ಕೂಗುತ್ತಾ ಮುದುಕಿಯೊಬ್ಬಳು ಕೋಲು ಹಿಡಿದು ಗುಡಿಸಲ ಬದಿಯಿಂದ ಒತ್ತಲೆ ಮಕ್ಕಳ ಗುಂಪನ್ನು ಬೆದರಿಸಿ ಚದುರಿಸುತ್ತಿದ್ದುದು ಕಂಡಿತು. ಇನ್ನೂ ಹಲವು ಹೆಂಗಸರೂ ಕಿರುಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಬಹುಶಃ ಅಲ್ಲಿ ಮಕ್ಕಳು ನೋಡಬಾರದಂತಹದ್ದೇನೋ ಇದ್ದಿರಬೇಕು. ನಾನು ಗುಡಿಸಲ ಬಳಿ ಹೋದಾಗ ಕೆಸರಿನಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದುಕೊಂಡಿದ್ದ ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನ ಶವ ಕಂಡಿತು. ಆತ ದ್ರಾವಿಡ ಮೂಲದ ಕರಿಯ ಭಾರತೀಯ ಕೂಲಿ. ಬರಿ ಮೈಯಲ್ಲಿದ್ದ. ಆತ ಸತ್ತು ಹೆಚ್ಚು ಸಮಯವೂ ಕಳೆದಿರಲಿಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿದ್ದ ಜನ ಹೇಳಿದ ಪ್ರಕಾರ ಆ ಆನೆ ಗುಡಿಸಲು ಬಳಸಿ ಬಂದು ಸೊಂಡಿಲಿನಿಂದ ಆತನನ್ನು ಹಿಡಿದು ಅವನ ಬೆನ್ನನ್ನು ತುಳಿದು ನೆಲಕ್ಕೆ ಹಾಕಿ ತಿಕ್ಕಿತ್ತು. ಮಳೆಗಾಲದ ಮೆದುಮಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ಆತನ ಮುಖ ಹುಗಿದು ಹೋಗಿ ಗಜದೂರದವರೆಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಆಳದ ಕಾಲುವೆ ಉಂಟಾಗಿತ್ತು. ತನ್ನ ಕೈಗಳೆರಡನ್ನು ಅಡ್ಡ ಮಾಡಿಕೊಂಡು ಹೊಟ್ಟೆಯಡಿಯಾಗಿ ಆತ ಬಿದ್ದಿದ್ದ ತಲೆ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಒಂದು ಬದಿಗೆ ತಿರುಚಿಹೋಗಿತ್ತು. ಮುಖವೆಲ್ಲ ಕೆಸರು ಮೆತ್ತಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಕಣ್ಣುಗಳು ಅಗಲವಾಗಿ ತೆರೆದಿದ್ದು, ವಿಪರೀತ ಯಾತನೆಯಿಂದ ವಿಕಾರವಾಗಿತ್ತು. (ಸತ್ತವರು ಶಾಂತವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಾರೆಂದು ಖಂಡಿತವಾಗಿ ನನ್ನೆದುರು ಹೇಳಬೇಡಿ. ನಾನು ನೋಡಿದ ಎಷ್ಟೊ ಶವಗಳು ಭೀಕರವಾಗಿದ್ದವು.) ಆನೆಯ ತುಳಿತಕ್ಕೆ ಸಿಕ್ಕಿದ ಆತನ ಬೆನ್ನಿನ ಚರ್ಮ ಮೊಲದ ಚರ್ಮ ಸುಲಿದಾಗ ಕಾಣುವಂತೆ ಕಿತ್ತುಹೋಗಿತ್ತು. ಆ ಶವವನ್ನು ನೋಡಿದೊಡನೆಯೇ ನಾನು ಆನೆಯನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವ ಬಂದೂಕನ್ನು ತರಲು ಹತ್ತಿರದ ಸ್ನೇಹಿತನ ಮನೆಗೆ ಒಬ್ಬನನ್ನು ಕಳುಹಿಸಿದೆ. ಆನೆಯನ್ನು ಕಂಡು ಕೆರಳಿ ಭಯಗೊಂಡು ನನ್ನನ್ನೂ ಕೆಡವೀತೆಂದು ನನ್ನ ಕುದುರೆಯನ್ನು ಅಷ್ಟರಲ್ಲೇ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಕಳುಹಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದೆ.

ಸ್ವಲ್ಪ ಹೊತ್ತಿನಲ್ಲೇ ನಾನು ಕಳುಹಿಸಿದ ಮನುಷ್ಯ ಬಂದೂಕು ಹಾಗೂ ಐದು ಕಾರ್ಟ್‌ರಿಡ್ಜ್‌ಗಳನ್ನು ತಂದ. ಆ ಸಮಯಕ್ಕೆ ಬಂದ ಕೆಲವು ಬರ್ಮೀಯರು ಅಲ್ಲೇ

ನೂರು ಗಜಗಳ ದೂರದ ಕೆಳಗಿನ ಭತ್ತದ ಗದ್ದೆಯಲ್ಲಿ ಆನೆ ಇದೆಯೆಂದು ತಿಳಿಸಿದರು. ನಾನು ಆ ಕಡೆಗೆ ಹೊರಟದ್ದೇ ತಡ, ಸುತ್ತಮುತ್ತಲಿನ ಜನರೆಲ್ಲಾ ಅವರವರ ಮನೆಗಳಿಂದ ಹೊರಬಿದ್ದು ನನ್ನನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸಿದರು. ನನ್ನ ಬಂದೂಕನ್ನು ನೋಡಿ ನಾನು ಆನೆಯನ್ನು ಕೊಂದೇಕೊಲ್ಲುತ್ತೇನೆಂದು ಉತ್ಸಾಹದ ಕೇಕೆ ಹಾಕುತ್ತಿದ್ದರು. ಕೇವಲ ಹಾವಳಿ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದ ಆನೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಅವರಿಗೆ ಅಂಥ ಆಸಕ್ತಿಯಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೀಗ ಅದನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವ ವಿಷಯವೇ ಬೇರೆ ರೀತಿಯದು. ಇಂಗ್ಲೀಷರಿಗಾಗಬಹುದಾದಂತೆಯೇ ಅವರಿಗೂ ಅದೊಂದು ಮೋಜಿನ ಸಂಗತಿ. ಜತೆಗೆ ಅವರಿಗೆ ಅದರ ಮಾಂಸ ಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಆನೆಯನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವ ಉದ್ದೇಶವೇ ನನಗಿರಲಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಇದರಿಂದಾಗಿ ನನಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಮುಜುಗರವಾಯಿತು. ನನ್ನನ್ನು ರಕ್ಷಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಅಗತ್ಯ ಬಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಇರಲೆಂದು ಆ ಬಂದೂಕನ್ನು ತರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೆ. ಆ ರೀತಿಯಾಗಿ ಜನರ ಗುಂಪು ಹಿಂಬಾಲಿಸುವುದು ಯಾವಾಗಲೂ ಕಿರಿಕಿರಿಯುಂಟುಮಾಡುವಂಥದ್ದೆ. ಆಷ್ಟೊಂದು ಜನರ ಗಿಜಿಗುಡುವ ಸೈನ್ಯವನ್ನು ಹಿಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡು, ಭುಜದ ಮೇಲೆ ಬಂದೂಕು ಹೇರಿಕೊಂಡು ಗುಡ್ಡ ಇಳಿಯುತ್ತಿದ್ದಾಗ ನಾನೊಬ್ಬ ಮಹಾಮೂರ್ಖನಂತೆನಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಗುಡಿಸಲುಗಳನ್ನು ದಾಟಿ ಕೆಳಗೆ ಸಾಗಿದಾಗ ಅಲ್ಲೊಂದು ಜಲ್ಲಿ ರಸ್ತೆಯಿತ್ತು. ಅಲ್ಲಿಂದ ಆಚೆಗೆ ಒಂದು ಸಾವಿರ ಗಜಗಳ ದೂರದಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಉಳುಮೆ ಮಾಡದ ಆದರೆ ಮೊದಲ ಮಳೆಗೆ ಕಳೆಗಳು ಬೆಳೆದ ಭತ್ತದ ಗದ್ದೆಗಳಿದ್ದವು. ರಸ್ತೆಯಿಂದ ಎಂಬತ್ತು ಗಜ ದೂರದಲ್ಲಿ ನಿಂತಿದ್ದ ಆನೆಯ ಎಡಭಾಗ ನಮ್ಮತ್ತ ತಿರುಗಿತ್ತು. ಜನರೆಲ್ಲಾ ಬಂದು ನಿಂತಿರುವುದು ಅದರ ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರಲಿಲ್ಲ, ಅದು ಹುಲ್ಲನ್ನು ಕಿತ್ತು, ತನ್ನ ಮಂಡಿಗೆ ಹೊಡೆದುಕೊಂಡು ಬಾಯೊಳಗೆ ತುರುಕಿ ಕೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು.

ನಾನು ದಾರಿ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ನಿಂತಿದ್ದೆ. ಆನೆಯನ್ನು ನೋಡಿದೊಡನೆಯೇ ಅದನ್ನು ಖಂಡಿತಾ ಕೊಲ್ಲಬಾರದೆಂದುಕೊಂಡೆ, ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ ಆನೆಯನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವ ವಿಷಯ ಗಂಭೀರವಾದುದ್ದೇ. ಅದನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವುದೆಂದರೆ ಒಂದು ದುಬಾರಿ ಯಂತ್ರವನ್ನೇ ನಾಶಪಡಿಸಿದ ಹಾಗೆ ಆಗುವುದಾದರೆ ಸಾಧ್ಯವಾದಷ್ಟು ಅದನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವುದನ್ನು ತಪ್ಪಿಸುವುದೇ ಒಳ್ಳೆಯದು. ದೂರದಲ್ಲಿ ತನ್ನಷ್ಟಕ್ಕೆ ಹುಲ್ಲು ತಿನ್ನುತ್ತಿರುವ ಆನೆ ಸಾದಾ ಆಕಳಂತೆನಿಸಿತ್ತು. ಆಗ ಮತ್ತೆ ಈಗಲೂ ಅನ್ನಿಸುವುದೆಂದರೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಏರಿದ ಮದವೂ ಆ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಇಳಿದುಹೋಗುತ್ತಲಿತ್ತು. ಹಾಗಿರುವಾಗ ಮಾವುತ ಬಂದು ಅದನ್ನು ಹತೋಟಿಗೆ ತರುವವರೆಗೂ ಅದು ನಿರುಪದ್ರವಿಯಾಗಿ ಅಲೆದಾಡಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಿತ್ತೇನೋ. ಇದೆಲ್ಲಕ್ಕಿಂತಲೂ ಆದನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲು ನನಗೆ ಏನೇನೂ ಮನಸ್ಸಿರಲಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿಯೇ ಸ್ವಲ್ಪ ಹೊತ್ತಿದ್ದು, ಅದು ಮತ್ತೆ ಅಪಾಯಕಾರಿಯಾಗಲಾರದೆನ್ನುವುದನ್ನು

ಖಚಿತಪಡಿಸಿಕೊಂಡೇ ಮನೆಗೆ ಹೋದರಾಯಿತೆಂದು ನಿರ್ಧರಿಸಿದೆ.

ಆಗ ನಾನು ನನ್ನನ್ನು ಹಿಂಬಾಲಿಸಿ ಬಂದಿದ್ದ ಜನರ ಗುಂಪಿನತ್ತ ನೋಡಿದೆ. ಸುಮಾರು ಎರಡು ಸಾವಿರ ಮಂದಿಯಾದರೂ ಇದ್ದಿರಬಹುದಾದ ದೊಡ್ಡ ಗುಂಪು. ಮತ್ತಿನ್ನೂ ಬೆಳೆಯುತ್ತಲೇ ಇತ್ತು. ರಸ್ತೆಯ ಇಕ್ಕೆಲಗಳಲ್ಲೂ ಆ ಗುಂಪು ಬಹಳ ದೂರ ದವರೆಗೆ ಆಕ್ರಮಿಸಿತ್ತು. ಬಣ್ಣಗೆಟ್ಟ ಬಟ್ಟೆಗಳ ಮೇಲಿಂದ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದ ಆ ಪೀತ ವರ್ಣದ ಮುಖಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ತಮಾಷೆ ನೋಡಲು ಬಂದವರ ಖುಷಿ, ಸಂಭ್ರಮ, ಆನೆಯ ಸಾವು ಖಚಿತ ಎಂಬ ಭಾವ ಕಾಣುತ್ತಿತ್ತು. ಮಂತ್ರವಿದ್ಯೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಲು ಹೊರಟ ಮಾಂತ್ರಿಕನನ್ನು ನೋಡುವಂತೆ ಅವರು ನನ್ನನ್ನು ಗಮನಿಸು ತ್ತಿದ್ದರು. ನನ್ನನ್ನು ಕಂಡರೆ ಅವರು ಇಷ್ಟಪಡದಿದ್ದರೂ, ಆ ಬಂದೂಕಿನ ಮಹಿಮೆ ಯಿಂದಾಗಿ ಆ ಹೊತ್ತಿಗೆ ನನಗೂ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ದೊರಕಿತ್ತು. ಕೊನೆಗೂ ಆ ಆನೆ ಯನ್ನು ನಾನು ಕೊಲ್ಲಬೇಕಾಗುವುದು ಅಂತ ಆ ಕೂಡಲೇ ನನಗೆ ಅರಿವಾಯಿತು. ಜನ ಅದನ್ನಾ ನನ್ನಿಂದ ನಿರೀಕ್ಷೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ನಾನದನ್ನು ಮಾಡಲೇಬೇಕಾ ಗಿತ್ತು. ಆ ಎರಡು ಸಾವಿರ ಮನಸ್ಸುಗಳು ಎಡಬಿಡದೇ ನನ್ನನ್ನು ಒತ್ತಾಯಿಸು ತ್ತಿದ್ದವು. ಹಾಗೇ, ಕೈಯಲ್ಲಿ ಬಂದೂಕು ಹಿಡಿದುನಿಂತ ಆಕ್ಷಣದಲ್ಲಿ ನನಗೆ ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ಬಿಳಿಯರ ಆಧಿಪತ್ಯದ ಪೊಳ್ಳುತನ, ನಿರುಪಯುಕ್ತತೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಅರ್ಥ ವಾಯಿತು. ನಾನೊಬ್ಬ ಬಿಳಿಯನಾಗಿದ್ದು, ನಿಶ್ಶಸ್ತ್ರ ಸ್ಥಳೀಯರೆದುರಿಗೆ ಹೀಗೆ ಬಂದೂಕುಧಾರಿಯಾಗಿ ನಿಂತಿರುವಾಗ ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ನಾನೆ ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಯಾಗಿದ್ದೆ. ಆದರೆ, ನಿಜವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ನಾನು ಆ ಪೀತ ಜನರ ಮನಸ್ಸುಗಳು ಅತ್ತಿಂದಿತ್ತ ಆಟವಾಡಿಸುತ್ತಿದ್ದ ಅಸಂಬದ್ಧ ಸೂತ್ರದ ಬೊಂಬೆಯಾಗಿದ್ದೆ. ಒಬ್ಬ ಬಿಳಿಯ ಕ್ರೂರಿಯಾಗಿಬಿಟ್ಟರೆ ಆತ ತನ್ನ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ತಾನೆ ನಾಶಮಾಡಿಕೊಂಡಿರು ತ್ತಾನೆ ಎಂದು ಆಗ ನನಗೆ ಅರಿವಾಯಿತು. ಆಗ ಆತ ಒಬ್ಬ ಪೊಳ್ಳಾದ, ಸುಳ್ಳಾದ ರೂಢಿಗತ ಸಾಹೇಬನಾಗಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ತನ್ನ ಬದುಕಿನುದ್ದಕ್ಕೂ ಸ್ಥಳೀಯರನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿ ಸಲು ಪ್ರಯತ್ನಪಡುವುದೇ ಆತನ ಸ್ಥಿತಿಯಾಗಿದ್ದರಿಂದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕ್ಲಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭ ದಲ್ಲಿಯೂ ಅವರೇನನ್ನು ಆತನಿಂದ ನಿರೀಕ್ಷಿಸುತ್ತಿದ್ದರೋ ಅದನ್ನು ಆತ ಈಡೇರಿಸಲೇ ಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಅವನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡ ಮುಖವಾಡಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಅವನ ಮುಖ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳುವಂತಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ನಾನು ಆನೆಯನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲೇಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ನಾನು ಬಂದೂಕನ್ನು ತರಲು ಕಳುಹಿಸಿದಾಗಲೇ ಅದಕ್ಕೆ ಬದ್ಧನಾಗಿಬಿಟ್ಟಿದ್ದೆ. ಸಾಹೇಬ ಸಾಹೇಬನಂತೆಯೇ ವರ್ತಿಸಬೇಕು. ದೃಢವಾಗಿದ್ದು, ತನ್ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಸತ್ಯ ನಿಲುವಿದ್ದು ಖಚಿತವಾದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಯಪ್ರವೃತ್ತನಾಗಬೇಕು. ಬಂದೂಕು ಹಿಡಿದು

ಅಷ್ಟುದೂರ ಬಂದು, ಎರೆಡುಸಾವಿರ ಜನರೆಲ್ಲಾ ನನ್ನ ಹಿಂದೆಯೇ ನಿಂತಿರುವಾಗ ಏನನ್ನೂ ಮಾಡದೇ ಹೇಡಿಯಂತೆ ಹಿಂತಿರುಗುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಜನ ನನ್ನತ್ತ ಕೈಮಾಡಿ ನಕ್ಕುಬಿಡುತ್ತಿದ್ದರನೋ. ಪೌರ್ವಾತ್ಯ ದೇಶಗಳಲ್ಲಿದ್ದ ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬ ಬಿಳಿಯನ ಜೀವನದಂತೆ ನನ್ನ ಜೀವನವೂ ನಗೆಪಾಟಲಿಗೀಡಾಗದಿರಲು ನಡೆಸುವ ದೀರ್ಘ ಹೋರಾಟವೇ ಆಗಿತ್ತು.

ಆದರೆ, ಆನೆಯನ್ನು ಪಳಗಿಸುವ ಇಚ್ಛೆಯೇನೂ ನನಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಆನೆಗಳಲ್ಲಿ ತೋರುವ ಹಿರಿತನದ ಭಾವದಲ್ಲಿ ನಿಂತು, ಆ ಆನೆ ಹುಲ್ಲಿನ ಕಂತೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಮಂಡಿಗಳಿಗೆ ಹೊಡೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಿತ್ತು. ಅದರತ್ತ ಗುಂಡು ಹಾರಿಸುವುದೆಂದರೆ, ಅದನ್ನು ಕೊಲೆ ಮಾಡಿದ ಹಾಗೆ ಎಂದೆನಿಸಿತು. ಆನೆಯನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವುದರ ಬಗ್ಗೆ ಆ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನನಗೆ ಕಸಿವಿಸಿಯೇನೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಾನೆಂದೂ ಆನೆಯನ್ನು ಕೊಂದಿರಲಿಲ್ಲ. ಕೊಲ್ಲಬೇಕೆಂದೂ ಬಯಸಿರಲಿಲ್ಲ. (ಅದರಲ್ಲೂ ಬೃಹತ್ ಪ್ರಾಣಿಯೊಂದನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವುದೆಂದರೇ ಒಂದುರೀತಿಯಿಂದ ಕೆಟ್ಟೆನಿಸುವ ವಿಷಯ) ಅಲ್ಲದೇ, ಆನೆಯ ಯಜಮಾನನನ್ನೂ ಪರಿಗಣಿಸಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ಜೀವಂತ ಆನೆ ನೂರಾರು ಪೌಂಡ್‌ನಷ್ಟು ಬೆಲೆಬಾಳುವಂತಾದ್ದು. ಅದೇ ಸತ್ತ ಆನೆಯ ಬೆಲೆ ಕೇವಲ ಅದರ ದಂತದಷ್ಟು. ಹೆಚ್ಚೆಂದರೆ ಐದು ಪೌಂಡ್‌ಗಳಷ್ಟು. ಆದರೆ ನಾನು ತ್ವರಿತವಾಗಿ ಏನಾದರೂ ಮಾಡಲೇಬೇಕಾಗಿತ್ತು. ನಾವು ಬರುವ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಅಲ್ಲಿಯೇ ಇದ್ದಿದ್ದ ಅನುಭವಸ್ಥ ಬರ್ಮೀಯರನ್ನು ಆನೆಯ ವರ್ತನೆ ಹೇಗಿತ್ತೆಂದು ಕೇಳಿದೆ. ಅವರ ಪಾಡಿಗೆ ಅದನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ನಿರುಪದ್ರವಿಯಾಗಿದ್ದು ತೀರ ಹತ್ತಿರ ಹೋದಲ್ಲಿ ಆಕ್ರಮಣ ಮಾಡಬಹುದು ಎಂದು ಅವರೆಲ್ಲರೂ ಒಂದೇ ತರನಾದ ಉತ್ತರ ಕೊಟ್ಟರು.

ನಾನೇನು ಮಾಡಲೇಬೇಕಾಗುವುದೆನ್ನುವುದು ನನಗೆ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಖಚಿತವಾಗಿತ್ತು. ಆನೆಗೆ ಇಪ್ಪತ್ತೈದು ಗಜದೂರದಲ್ಲಿ ನಿಂತು ಅದರ ಚಲನ-ವಲನಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ, ಅದು ಆಕ್ರಮಣಕ್ಕೆ ತೊಡಗಿದರೆ ಕೊಂದರಾಯಿತು, ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಮಾವುತ ಬರುವವರೆಗೆ ಅದರ ಪಾಡಿಗೆ ಅದನ್ನು ಬಿಡುವುದೇ ಕ್ಷೇಮವೆಂದುಕೊಂಡೆ. ಆದರೆ, ಇಷ್ಟಕ್ಕೂ ಅಂಥದ್ದೇನನ್ನೂ ನಾನು ಮಾಡುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ರೈಫಲ್‌ನಿಂದ ಸರಿಯಾಗಿ ಗುಂಡು ಹಾರಿಸಲೂ ನನಗೆ ಬರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಆ ಕೆಸರು ನೆಲದ ಮೇಲೆ ಕಾಲಿಟ್ಟರೆ ಜಾರಿಯೇ ಬೀಳುವಂತಿತ್ತು. ಒಂದೊಮ್ಮೆ ಆನೆ ಮುನ್ನುಗ್ಗಿ ಬಂದು, ನನ್ನ ಗುರಿಯೂ ತಪ್ಪಿಹೋದಲ್ಲಿ ನನ್ನ ಸ್ಥಿತಿ ಲಾರಿಯ ಚಕ್ರಕ್ಕೆ ಸಿಲುಕಿದ ಕಪ್ಪೆಯಂತಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆಗಲೂ ನನ್ನ ರಕ್ಷಣೆಯ ಬದಲಿಗೆ, ನನ್ನ ಹಿಂದಿದ್ದ ಪೀತವರ್ಣದ ಮುಖಗಳ

ಬಗ್ಗೆಯೇ ನಾನು ಯೋಚಿಸುತ್ತಿದ್ದೆ. ಆ ಜನರ ಗುಂಪು ಇದ್ದಿದ್ದರಿಂದ ಒಂಟಿಯಾಗಿದ್ದಾಗ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಬಹುದಾದ ಭಯವೂ ನನಗಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಸ್ಥಳೀಯರೆದುರು ಬಿಳಿಯನೊಬ್ಬ ಭೀತನಾಗಿರಕೂಡದು. ಆದ್ದರಿಂದ, ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಆತ ಹೆದರಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಏನಾದರೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಾದಲ್ಲಿ ಆನೆ ನನ್ನನ್ನು ಬೆಂಬತ್ತಿ ಹಿಡಿದು, ತುಳಿದು, ಆ ಭಾರತೀಯನಿಗೆ ಮಾಡಿದ ಹಾಗೆ ಚಿಂದಿಯಾಗಿ ಮಾಡುವುದನ್ನು ಆ ಎಲ್ಲಾ ಬರ್ಮೀಯರು ನೋಡುವಂತಾಗಿ ಬಿಟ್ಟರೆ ಅನ್ನುವುದೊಂದೇ ನನ್ನ ತಲೆಯೊಳಗೆಲ್ಲಾ ತುಂಬಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಯೋಚನೆಯಾಗಿತ್ತು. ಹಾಗೇನಾದರೂ ಆದಲ್ಲಿ ಅವರಲ್ಲಿ ಕೆಲವರಾದರೂ ಅದನ್ನು ಕಂಡು ನಗಬಹುದು. ಹಾಗೆಂದಿಗೂ ಆಗಬಾರದು. ಅದಕ್ಕಿದ್ದದು ಏಕಮಾತ್ರ ಪರಿಹಾರ. ಆನೆಗೆ ಸರಿಯಾಗಿ ಗುರಿಯಿಡಲು ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ಬಂದೂಕನ್ನು ಅಣಿಗೊಳಿಸಿಕೊಂಡೆ.

ಜನರೆಲ್ಲಾ ಉಸಿರು ಬಿಗಿಹಿಡಿದು ನಿಂತಿದ್ದರು. ಸಿನೆಮಾದ ಪರದೆ ಸರಿದಾಗ ಆಗುವಂತೆ, ಅಸಂಖ್ಯಾತ ಜನರ ಗಂಟಲಿನಿಂದ ಸಮಾಧಾನ, ಸಂತೋಷದ ದೀರ್ಘ ನಿಟ್ಟುಸಿರು ಹೊರಬಿತ್ತು. ಕೊನೆಗೂ ಅವರು ಬಯಸಿದ ಮೋಜು ಅವರಿಗೆ ಸಿಗುವುದರಲ್ಲಿತ್ತು. ನನ್ನ ಬಳಿ ಇದ್ದುದು ಗುರಿಯಿಡಲು ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂಥ ಒಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಜರ್ಮನ್ ಬಂದೂಕು. ಆನೆಯನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವಾಗ ಆನೆಯ ಒಂದು ಕಿವಿಯಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಕಿವಿಯವರೆಗೆ ಗುಂಡು ಹೋಗುವಂತೆ ಹೊಡೆಯಬೇಕೆನ್ನುವುದು ಆಗಿನ್ನೂ ನನಗೆ ತಿಳಿದಿರಲಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಆನೆಯ ಪಾರ್ಶ್ವ ಕಾಣುತ್ತಿರುವಾಗ ನಾನು ಅದರ ಕಿವಿಯೆಡೆಗೆ ಗುರಿಯಿಡಬೇಕಿತ್ತು: ಆದರೆ, ಅದರ ಮೆದುಳು ಇನ್ನೂ ಮುಂದಿರಬಹುದೆಂದು ಊಹಿಸಿ, ನಾನು ಆ ಜಾಗಕ್ಕಿಂತಲೂ ಹಲವಾರು ಇಂಚುಗಳಷ್ಟು ಮುಂದಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಿಟ್ಟಿದ್ದೆ.

ನಾನು ಟ್ರಿಗರನ್ನು ಒತ್ತಿದಾಗ ನನಗೆ ಯಾವ ಶಬ್ದವೂ ಕೇಳಿಸಲಿಲ್ಲ. ಗುಂಡು ಹೊರಬಿದ್ದಾಗ ಯಾರಿಗೂ ಅದು ತಿಳಿಯುವುದೂ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಜನರ ಗುಂಪಿನಿಂದ ಹೊರಟ ಪೈಶಾಚಿಕ ಕೂಗು ಮಾತ್ರ ಕೇಳಿಸಿತು. ಅದೇ ಹೊತ್ತಿಗೆ, ಬಹುಬೇಗ ಎಂದೆನಿಸಿದರೂ ಗುಂಡು ತಾಕಿದ ಕೂಡಲೇ ಆನೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಚಿತ್ರವಾದ, ಭಯಂಕರವಾದ ಬದಲಾವಣೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಅದು ಅಲುಗಾಡದಿದ್ದರೂ ಅದರ ದೇಹದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಗೆರೆಯೂ ಬದಲಾಯಿತು. ಒಮ್ಮೆಲೇ ಅದರ ದೇಹ ಯಾವುದೋ ಆಘಾತಕ್ಕೊಳಗಾದವರಂತೆ ಕುಗ್ಗಿ ಜರ್ಜರಿತವಾಯಿತು. ಆದರಿನ್ನೂ ಅದು ಪೂರ್ತಿ ಕೆಳಕ್ಕೆ ಕುಸಿದಿರಲಿಲ್ಲ. ನಂತರ ಅದರ ಮೊಣಕಾಲುಗಳು ಕುಸಿಯುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಕೇವಲ

ಐದಾರು ಸೆಕೆಂಡುಗಳಷ್ಟು ಕಳೆದಿದ್ದರೂ ನನಗೆ ಅದೇ ಒಂದು ಯುಗವಾಗಿ ಕಂಡಿತ್ತು. ಅದರ ಬಾಯಿ ವಿಕಾರವಾಗಿ ತೆರೆದುಕೊಂಡಿತು. ಸಾವಿರ ವರ್ಷಗಳಷ್ಟು ಹಳೆಯ ದಾಯಿತೇನೋ ಅನ್ನುವಂತೆ ಅದರ ದೇಹ ದುರ್ಬಲವಾಯಿತು. ಅದೇ ಜಾಗಕ್ಕೆ ನಾನು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಗುಂಡು ಹೊಡೆದ. ಎರಡನೇ ಗುಂಡಿಗೆ ಅದೇನೂ ನೆಲ ಕಚ್ಚ ಲಿಲ್ಲ, ಬದಲಿಗೆ ಕಾಲುಗಳು ಕುಸಿಯುತ್ತಿದ್ದರೂ, ತಲೆ ಜೋತುಬೀಳುತ್ತಿದ್ದರೂ ತನ್ನ ದುರ್ಬಲ ಕಾಲುಗಳ ಮೇಲೆ ನಿಲ್ಲಲು ವ್ಯರ್ಥ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಸಿತು. ಮೂರನೇ ಬಾರಿ ಗುಂಡು ಹೊಡೆದೆ. ಆ ಹೊಡೆತ ಅದಕ್ಕೆ ಸರಿಯಾಗಿ ತಾಗುವಂತಿದ್ದು, ಆ ವೇದನೆಗೆ ಅದು ಸಂಪೂರ್ಣ ಕುಸಿಯಿತು. ಅದರ ದೇಹ ತಿರುಚಿದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ, ಕೊನೇಯ ಬಾರಿಗೆ ಕಾಲು ಝಾಡಿಸಿದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಅದಕ್ಕಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಅಪಾರ ನೋವು ವ್ಯಕ್ತವಾಗು ತ್ತಿತ್ತು. ದೊಡ್ಡ ಬಂಡೆಯಂತೆ ಉರುಳುತ್ತಿದ್ದ ಅದರ ದೇಹ ನೆಲಕ್ಕೆ ಕುಸಿಯು ತ್ತಿದ್ದಾಗಲೂ ಮೇಲೇಳುತ್ತಿದೆಯೇನೋ ಅನ್ನುವಂತೆ, ಅದರ ಸೊಂಡಿಲು ಆಕಾಶದತ್ತ ಚಾಚಿದ ಮರದಂತೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತಿತ್ತು. ಒಂದೇ ಒಂದು ಬಾರಿಗೆ ಅದು ಘೀಳಿಟ್ಟಿತು. ಆನಂತರ ನನ್ನತ್ತ ಅದು ಉರುಳಿದ ರಭಸಕ್ಕೆ ನಾನು ನಿಂತಿದ್ದ ಜಾಗ ಕೂಡಾ ನಡುಗು ವಂತಾಯಿತು.

ನಾನಲ್ಲಿಂದ ಎದ್ದೆ. ಬರ್ಮೀಯರೆಲ್ಲ ಈಗಾಗಲೇ ನನ್ನನ್ನು ಹಿಮ್ಮೆಟ್ಟಿ ಕೆಸರು ದಾಟಿ ಸಾಗಿದ್ದರು. ಆನೆ ಇನ್ನು ಮೇಲೇಳಲಾರದು ಅನ್ನುವುದು ಖಾತ್ರಿಯಾಗಿದ್ದರೂ ಅದಿನ್ನೂ ಸತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ವೇದನೆಯಿಂದಾಗಿ ಅದರ ಉಸಿರಾಟ ಲಯಬದ್ಧವಾಗಿ ನಿಧಾನ ವಾಗಿ ಸಾಗಿತ್ತು. ದೊಡ್ಡದಾಗಿ ತೆರೆದ ಅದರ ಬಾಯಿ ಸುರಂಗದೊಳಗೆ ಗಂಟಲಿನ ವರೆಗೆ ಕೆಂಪಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಿತ್ತು. ಅದರ ಕೊನೇಯುಸಿರಿಗಾಗಿ ಬಹಳ ಹೊತ್ತು ಕಾದರೂ ಅದರ ಉಸಿರಾಟ ಕ್ಷೀಣವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಕೊನೆಗೆ ಅದರ ಹೃದಯ ಇರಬಹುದಾದ ಜಾಗಕ್ಕೆ ಗುರಿಯಿಟ್ಟು ಉಳಿದ ಗುಂಡುಗಳನ್ನು ಹಾರಿಸಿದೆ. ಮಂದರಕ್ತ ಕೆಂಪು ವೆಲ್ವೆಟ್ ಬಟ್ಟೆ ಯಂತೆ ಅದರಿಂದ ಹೊರಬಿದ್ದಿತಾದರೂ ಅದು ಸಾಯಲಿಲ್ಲ. ಆ ಗುಂಡುಗಳು ತಾಕಿ ದರೂ ಅದು ಸ್ವಲ್ಪವೂ ಅಲುಗಾಡದೆ ಕಷ್ಟಪಟ್ಟು ಉಸಿರಾಟ ಮುಂದುವರಿಸಿಯೇ ಇತ್ತು. ಅತೀವವಾದ ವೇದನೆಯಲ್ಲಿ ಅದು ನಿಧಾನವಾಗಿ ಸಾಯುತ್ತಾ ನನ್ನಿಂದ ತುಂಬ ದೂರದ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಇನ್ನು ಯಾವ ಗುಂಡು ಸಹ ಅದಕ್ಕೆ ತೊಂದರೆ ಕೊಡ ಲಾರದಂಥ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಅದು ತಲುಪಿತ್ತು. ಈ ಭಯಂಕರವಾದ ಶಬ್ದಕ್ಕೆ ಅಂತ್ಯ ಕಾಣಿಸಲೇಬೇಕೆಂದನಿಸಿತು. ಸಾವೂ ಬರದೆ, ಅಲುಗಾಡಲೂ ಆಗದೆ ಅದು ಅಲ್ಲಿ ಬಿದ್ದಿ ರುವಾಗ ಅದನ್ನು ಪೂರ್ಣ ಮುಗಿಸದೇ ಕುಳಿತಿರಲು ಅಸಾಧ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ನಾನು ಮತ್ತೆ ನನ್ನ ಚಿಕ್ಕ ಬಂದೂಕನ್ನು ತರಿಸಿಕೊಂಡು ಅದರ ಎದೆ, ಕುತ್ತಿಗೆಯತ್ತ ಗುಂಡಿನ ಮಳೆ

ಗರೆವೆ. ಅದ್ಯಾವ ಪ್ರಭಾವವನ್ನೂ ಉಂಟುಮಾಡಿದಂತೆ ಕಾಣಲಿಲ್ಲ. ಗಡಿಯಾರದ ಮುಳ್ಳು ಹೊಡೆದಂತೆ ಲಯಬದ್ಧವಾಗಿ ಅದರ ಉಸಿರಾಟ ನಡದೇ ಇತ್ತು.

ಆಮೇಲೆ ಅಲ್ಲಿರಲು ನನಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗದೇ ಹೊರಟುಹೋದೆ. ಅದು ಅರ್ಧಗಂಟೆಯ ನಂತರ ಸತ್ತಿತೆಂದು ನನಗೆ ಆಮೇಲೆ ತಿಳಿದು ಬಂತು. ನಾನು ಅಲ್ಲಿಂದ ಹೊರಡುವ ಮೊದಲೇ ಬರ್ಮೀಯರು ಬುಟ್ಟಿಗಳನ್ನು ಹೊತ್ತು ತರುತ್ತಿದ್ದರು. ಮಧ್ಯಾಹ್ನದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಅದರ ಮೂಳೆ ಕಾಣುವವರೆಗೂ ದೇಹವನ್ನು ಸುಲಿದಿದ್ದರಂತೆ.

ಆನೆಯನ್ನು ಕೊಂದ ಬಗ್ಗೆ ಅನಂತರ ಕೊನೆಯಿಲ್ಲದ ಚರ್ಚೆ ನಡೆಯಿತು. ಅದರ ಮಾವುತ ತೀರಾ ಸಿಟ್ಟಿಗೆದ್ದಿದ್ದ, ಆದರಾತ ಕೇವಲ ಒಬ್ಬ ಭಾರತೀಯನಾದ್ದರಿಂದ ಏನೂ ಮಾಡುವಂತಿರಲಿಲ್ಲ. ಇಷ್ಟಲ್ಲದೆ, ಕಾನೂನಿನ ಪ್ರಕಾರ ನಾನು ಯುಕ್ತವಾದುದನ್ನೇ ಮಾಡಿದ್ದೆ. ಅದರ ಒಡೆಯನ ಹತೋಟಿಗೆ ಸಿಗದಿದ್ದ ಹುಚ್ಚೆದ್ದ ಆನೆಯೊಂದನ್ನು ಒಂದು ಹುಚ್ಚು ನಾಯಿಯನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವಂತೆಯೇ ಕೊಲ್ಲಬೇಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಯೂರೋಪಿಯನ್ನರಲ್ಲಿ ಆ ವಿಚಾರವಾಗಿ ಭಿನ್ನಾಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿದ್ದುವು. ಹಳೆಯ ಜನರೆಲ್ಲಾ ನನ್ನ ಕಾರ್ಯ ಸರಿ ಎಂದರೆ, ಯುವ ಪೀಳಿಗೆಯವರು ಕೂಲಿಯೊಬ್ಬನನ್ನು ಕೊಂದದ್ದಕ್ಕಾಗಿ ಆನೆಯನ್ನು ಕೊಂದದ್ದು ನಾಚಿಗೆಗೇಡಿನ ವಿಷಯ. ಏಕೆಂದರೆ, ಆ ಹಾಳು ಕೊರಂಗಿ ಕೂಲಿಗಿಂತಲೂ ಆನೆ ಜೀವ ಬೆಲೆಯುಳ್ಳದ್ದೆಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯಪಟ್ಟರು. ಆ ಕೂಲಿ ಸತ್ತದ್ದು ಒಳ್ಳೆಯದೆ ಆಯಿತೆಂದು ಆಮೇಲೆ ನನಗನ್ನಿಸಿತು. ಅದ್ದರಿಂದಾಗಿ ಆನೆಯನ್ನು ಕೊಲ್ಲಬೇಕಾದ್ದಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಕಾರಣವೂ ಅದನ್ನು ಕೊಂದದ್ದಕ್ಕೆ ಕಾನೂನಿನ ಆಧಾರವೂ ಸಿಗುವಂತಾಯಿತು. ಆದರೆ ನಾನು ಒಬ್ಬ ಮೂರ್ಖನಂತೆ ಕಾಣದಿರಲು ಮಾತ್ರವೇ ಅಂಥ ಕಾರ್ಯವೆಸಗಿದ್ದೆ ಅನ್ನುವುದು ಬೇರೆ ಯಾರೊಬ್ಬರಿಗಾದರೂ ಅರಿವಾಗಿತ್ತೆ ಅಂತ ಹಲವು ಬಾರಿ ಚಕಿತನಾಗಿದ್ದೆ,

---

ಮೂಲ: *"Shooting an Elephant"* -- ಜಾರ್ಜ್ ಆರ್ವೆಲ್
ಅನುವಾದ: ಕೆ. ಎಸ್. ಪೂರ್ಣಿಮಾ

ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಪ್ರದಾಯ — ಆಧುನಿಕಗಳ ಸಮ್ಮೇಳ

ಅಕ್ಷರ ಕೆ. ವಿ.

ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ — ಇವೆರಡನ್ನು ಹೇಗೆ ಮೇಳೈಸಿಕೊಂಡು ಸ್ವೀಕರಿಸಬೇಕು ಎಂಬ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಹತ್ತೊಂಬತ್ತನೇ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಿಂದ ತೊಡಗಿ ಇವತ್ತಿನ ತನಕದ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಕಾಡಿದೆ. ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದ ಎಲ್ಲ ತಲೆಮಾರುಗಳ, ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರಗಳ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳು ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಎದುರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಅವಧಿಯ ಯಾವುದೇ ರಂಗದಾಖಲೆಯ ಮೇಲೆ ಕಣ್ಣಾಡಿಸಿದರೂ ಇದೇ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ಮುಖ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ. 1950 ರ ಇಚೆಗಂತೂ ಯಾವುದೇ ಬರಹ, ಯಾವುದೇ ಚರ್ಚೆ, ಯಾವುದೇ ವಿಚಾರ ಸಂಕಿರಣ, ಮೂಲತಃ ಇದೇ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು – ಆಧುನಿಕ ಮತ್ತು ಸಂಪ್ರದಾಯ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲೊ, ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಭಾವ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲೋ, ಭಾರತೀಯತೆ ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಲ್ಲೋ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತ ಬಂದಿದೆ. ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇಲಾಖೆ ಮತ್ತು ಸಂಗೀತ ನಾಟಕ ಅಕಾಡೆಮಿಯಂತಹ ಸರ್ಕಾರಿ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು, ಇಪ್ಟಾ, ಐಎನ್‌ಟಿ. ಯಂತಹ ಚಳುವಳಿಗಳು, ಎನ್‌ಎಸ್‌ಡಿ. ಯಂತಹ ತರಬೇತಿ ಕೇಂದ್ರಗಳು ತಮ್ಮ ಮೂಲ ಉದ್ದೇಶದಲ್ಲೇ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ – ಅಥವಾ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹುಡುಕಾಟ – ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಕುರಿತಾದದ್ದೇ ಎಂದು ಸಾಧಾರಣಗೊಳಿಸಬಹುದಾದಷ್ಟು ವಿಸ್ತೃತ ಚರ್ಚೆ ಈ ಬಗ್ಗೆ ನಡೆದಿದೆ.

ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ, ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯ– ಆಧುನಿಕಗಳ ಸಂಘರ್ಷ ಎಲ್ಲ ಕಾಲ– ದೇಶಗಳ ಕಲಾ ರಗಳಲ್ಲೂ ಇರುವಂಥದೇ. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಸಂಘರ್ಷವೇ ದು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸಲು ಕಾರಣ– ನಮ್ಮ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಇತಿಹಾಸ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಗಳಲ್ಲೂ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ, ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವಾಗ ಪರಂಪರೆಗೆ ಒಂದು ನಿರ್ಣಾಯಕ ಆಘಾತ ತ್ತು. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿ, ಆಧುನಿಕತೆ ಹಲವು ಶತಮಾನಗಳಿಂದ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದ್ದ ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನವಾದ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ತುಂಡು ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ಆದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಇಂಗ್ಲೆಂಡಿನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉದಾಹರಣೆ ನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಅಲ್ಲಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಶೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್‌ನ ಕಾಲದಿಂದ ಇವತ್ತಿನವರೆಗೆ ಹಲವು ಂತರಗಳನ್ನು ಕಂಡರೂ ರಂಗಮಂದಿರದ ಕಟ್ಟಡ, ರಂಗತಂಡದ ರಚನೆ, ಹಾಗೂ ರಂಗನಿರ್ವಹಣೆಯ ್ಯ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಹಲವು ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನವಾಗಿ ಮುಂದುವರಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿರುವುದನ್ನು ುತ್ತೇವೆ. ಅದೇ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ 19ನೇ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಜನ ರೇಖೆಯಾಗಿ, ಹಳತಕ್ಕೂ, ಹೊಸತಕ್ಕೂ ನಡುವಿನ ಒಂದು ಕಂದರ ಎಂಬಂತೆ ಗೋಚರವಾಗುತ್ತದೆ. ಂಪರೆಯಲ್ಲಾದ ಈ ಮುರಿತ ಮತ್ತು ಆ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ವಿಶೇಷ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಪಡೆದ ಹಳತು ೊಸತರ ಸಂಘರ್ಷ– ಇದು ರಂಗಭೂಮಿಯೇನು, ಆಧುನಿಕ ಭಾರತದ ಒಟ್ಟೂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಲಕ್ಷಣ ಬಹುದು.

ಈ ಹಳತು ಹೊಸತರ ಸಂಘರ್ಷ– ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಎಲ್ಲ ಕವಲುಗಳನ್ನೂ ಬೇರೆ ೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಡಿದೆ ಮತ್ತು ಈ ಸಂಘರ್ಷಕ್ಕೆ ಯಾವ ರೀತಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಲಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ರಿಸಿಯೇ ಹಲವು ಕವಲುಗಳು, ಹಲವು ಮಾರ್ಗಗಳು ತಮ್ಮ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ವರೂಪಗಳನ್ನು ಪಾದಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ.

ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ನಮ್ಮ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಬೆಳೆದ ಒಂದು ದಿಕ್ಕು– ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಾರವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಈ ಪ್ರಕಾರ ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ವಿಕ್ಟೋರಿಯನ್ ರಂಗಭೂಮಿಯ ವು ರೂಪ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಆಮದು ಮಾಡಿಕೊಂಡಿತು. ಮೈನ್‌ಪ್ಲಾಟ್ ಮತ್ತು ಸಬ್‌ಪ್ಲಾಟ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಜಿತವಾಗಿ ಮುನ್ನಡೆಯುವ ಕಥಾ ಹಂದರ; ರಮ್ಯ, ರಂಜನೆ, ಭ್ರಮೆ, ಭಾವೋದ್ರೇಕಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಟಕೀಯತೆ; ಪರ್ಸ್ಪೆಕ್ಟಿವ್ ಅಥವಾ ದೃಷ್ಟಿದೂರ ತತ್ವವನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ ಚಿತ್ರಿತ ಹಿಂಪರದೆಗಳು ಮತ್ತು ನ್ನೆಲ್ಲ ಒಂದು ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಕೂರಿಸುವ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ಮಾದರಿ– ಈ ಮುಂತಾದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಪನಿ ನಾಟಕ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಸ್ವೀಕರಿಸಿತು. ಆದರೆ ಅದರ ಜೊತೆಗೆ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಗಪ್ರಕಾರಗಳಿಂದ ಗೀತ– ಸಂಗೀತ, ಆಂಗಿಕ ಚಲನೆ– ನೃತ್ಯ ಮುಂತಾದ ಶೈಲೀಕರಣದ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಸಿಕೊಂಡಿತು. ಈ ಪ್ರಭಾವ ಮತ್ತು ಪರಂಪರೆಗಳ ಮಿಶ್ರಣದಿಂದ ಹುಟ್ಟಿದ್ದು– ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಷ್ಟ ರಸಾಯನ. ಮುಂದೆ, ಸಿನೆಮಾ ಹುಟ್ಟಿದ ಮೇಲೆ, ಆ ಮಾಧ್ಯಮವೂ ಈ ವಿಶಿಷ್ಟ ರಸಾಯನವನ್ನೇ ಸಿಕೊಂಡು ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಂತೆಯೇ ಕಾಣುವ ಹಲವು ಚಲನಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಮಾ ಮಾಧ್ಯಮ ಪ್ರಬಲವಾಗುತ್ತ ಬಂದ ಹಾಗೆ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕ ಈ ರಸಾಯನದ ಹೊಸ ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಲಾಗದೇ ಅವನತಿಯ ಹಾದಿ ಹಿಡಿಯಿತು. ಆದರೆ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕ ್ರೇಷಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಆ ರಸಾಯನವನ್ನೇ ನಮ್ಮ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಿನೆಮಾಗಳು ಇವತ್ತಿನ ತನಕವೂ

ಮುಂದುವರೆಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿವೆ. ಆ ರಸಾಯನವನ್ನೇ ಪರಿಷ್ಕರಿಸುತ್ತ ಆ ಮಿಶ್ರಣದಲ್ಲೇ ಹೊಸ ಹೊ ರುಚಿಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತ ಬೆಳೆದಿವೆ, ಇವತ್ತಿಗೂ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿವೆ.

ತಂತ್ರಗಾರಿಕೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನಮ್ಮ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳು, ಅಥವಾ ಅದೇ ತತ್ವವನ್ನು ಬೆಳೆಸಿ ಜನಪ್ರಿಯ ಸಿನೆಮಾಗಳು, ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕಗಳನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿಯೇ ಮೈಳೈಸಿಕೊಂಡಿವೆ ಎನ್ನಬೇಕು. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲೂ ಇಂಥ ಅಂಶವನ್ನು ಇಂಥ ಮೂಲದಿಂ ಎರವಲು ಪಡೆಯಲಾಗಿದೆ ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವು ಜೀರ್ಣವಾಗಿ ಪ್ರಕಾರದ್ದೇ ಆಗಿಹೋಗಿವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ– ಸರಳರೇಖೆಯ ಕಥಾನಕದ ನಡುವೆ ಹಾಡೊಂದು ಬರುವುದು ಅಭಾಸ ಎಂಬ ಅನಿಸಿಕೆ ಹುಟ್ಟದಷ್ಟು ಚೆನ್ನಾಗಿ ವಿರುದ್ಧ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಮೇಳೆಸಿದ ತಂತ್ರಗಾರಿ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಆದರೆ, ಹೀಗೆ ತಂತ್ರಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾದ ಈ ಸಮ್ಮೇಳದ ಪ್ರಯತ್ನ ಆ ಪ್ರಕಾರದ ಒಟ್ಟು ದೃಷ್ಟಿ ಮತ್ತು ಧೋರಣೆಯಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾದಂತೆ ಅನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ತಂತ್ರಗಳು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿ ಮೇಳೈಸಿದ ಹಾಗೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ದೃಷ್ಟಿ– ಧೋರಣೆಗಳು ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಅತ್ತ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗಳ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಜೀವನ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಲಿಲ್ಲ ಇತ್ತ ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ತಾರ್ಕಿಕ ಸಂಶಯ, ಚಿಕಿತ್ಸಕ ವಿಮರ್ಶೆಗಳ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನೂ ಸಾಧಿಸಲು ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕ ಪ್ರಕಾರದ ಒಟ್ಟು ಸಂವಹನೆ ಅತಂತ್ರವಾಗಿಯೆ ಉಳಿದಿದೆ. ಹೀಗೆ, ಕಂಪನಿ ನಾಟಕದ ಪ್ರಕಾರ ಆಧುನಿಕ ಮತ್ತು ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಸಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಅಯಶ ಅಥವಾ ಅರೆ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಉಳಿದರೂ, ಮುಂದೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇದೇ ಹಾದಿಯನ್ನ ಹಿಡಿದು ಯಶಸ್ವೀ ಸಮ್ಮೇಳವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಿಗೆ ಪ್ರೇರಕವಾಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು 1918ರಿಂದ 1938ರ ನಡುವಿನ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ ಸಂಸ– ಇದಕ್ಕೆ ಒಳ್ಳೆಯ ಉದಾಹರಣೆ. ಸಂಸರ ನಾಟಕಗಳಿಗೆ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳು ನೇರವಾದ ಪ್ರೇರಣೆ ಅಲ್ಲದೆಯೂ ಇರಬಹುದು. ಆದರೆ ಸಂಸರು ಸಾಧಿಸುವ ಆಧುನಿಕ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಸಮ್ಮೇಳ ಅದೇ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಒಂದು ಸಮಾನಾಂತರ ಪ್ರಯೋಗವಂತೂ ಖಂಡಿತಾ ಹೌದು. ಅದಾದಮೇಲೆ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಾನಂತ ಬಂದ ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ತುಘಲಕ್ ಇದೇ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬಳ ತೋರಿಸಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ, ಕಳೆದ ಮೂರು ದಶಕಗಳಿಂದ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಬ್ಬ ಮುಖ್ಯ ನಿರ್ದೇಶಕರಾಗಿರುವ ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರ ರಂಗಕಲ್ಪನೆಗೂ ಈ ಪ್ರಕಾರ ಮೂಲದ್ರವ್ಯವಾಗಿ ಒದಗಿರುವುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗಿ ತುಘಲಕ್ ನಾಟಕದವರೆಗೆ ವಿಸ್ತರಿಸುವ ಈ ಮಾರ್ಗ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಂದು ಎಳೆಯಾದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ಎಳೆ– ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕಗಳದ್ದು 1887ರಲ್ಲೇ ಪ್ರಕಟವಾಗಿ ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ಸಾಮಾಜಿಕ ನಾಟಕ ಎನಿಸಿಕೊಂಡ ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗಡೆ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನದಿಂದ ಈ ಎಳೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುತ್ತದೆ. ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ಕಾಣುವ ಹಾಗೆ ಈ ಮಾರ್ಗ ನಾಟಕ ರಚನೆಯ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ತಂತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ಅಥವಾ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದೆ; ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿದೆ. ಆದರೆ ಈ ನಾಟಕಗಳೊಂದಿಗೆ ಬೆಳೆದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಈ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಪ್ರಭಾವವೂ ಸಾಕಷ್ಟು

ಮಿತವಾದದ್ದು ಎಂಬ ಭಾವನೆ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಈ ಅವಧಿಯ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವ ಸ್ತವವಾದ ಆ ಅವಧಿಯ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿ ರೂಢಿಗೊಳ್ಳದೇ ಹೋಯಿತು. ಹಾಗಾಗಿ ನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕಗಳು ಬಂದರೂ, ವಾಸ್ತವವಾದಿ ರಂಗಭೂಮಿ ನ್ನಬಹುದಾದ ಪ್ರಕಾರ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಲೇ ಇಲ್ಲ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರ ಮತ್ತು ಬಂಗಾಳದಲ್ಲಿ ಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕಗಳ ಜತೆ ಪ್ರೊಸೀನಿಯಂ ರಂಗಮಂದಿರಗಳು ತಲೆ ಎತ್ತಿದವು. ಬಾಕ್‌ಸೆಟ್ ಮಾದರಿಯ ರಂಗಸಜ್ಜಿಕೆ ಬಂತು, ಶಂಭುಮಿತ್ರ ಅಥವಾ ಶ್ರೀರಾಮಲಾಗೂನಂತಹ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಟರು ದ್ಧರಾದರು. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ – ವಾಸ್ತವವಾದಿ ರಂಗಕಲ್ಪನೆ ವ್ಯವಸಾಯಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಶಿಸ್ತಿನೊಂದಿಗೆ ಳವಣಿಗೆ ಹೊಂದುತ್ತ ಬಂತು. ಆದರೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಈ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಕಲ್ಪನೆ ವ್ಯವಸಾಯಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಸಾಕಾರಗೊಳ್ಳಲೇ ಇಲ್ಲ, ಬದಲು, ಹವ್ಯಾಸಿಗಳು ಕಲ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ನಸಷ್ಟೇ ಆಗಿ ಉಳಿಯಿತು. ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಕನ್ನಡದ ಆಮೇಲಿನ ರಂಗ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳಿಗೆ ಸ್ತವವಾದವನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಲಿಕ್ಕೆ ಬಹಳ ಶಕ್ತಿ ಬೇಕಾಗಲೇ ಇಲ್ಲ. ಈ ಹೊಸ ರಂಗಭೂಮಿ ಸ್ತವವಾದವನ್ನು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಮಿತಗೊಳಿಸುವ ವೈಚಾರಿಕ ಜಡತೆ ಎಂದು ಲೀಸಾಗಿ ತಳ್ಳಿ ಹಾಕಿತು.

ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬರೀ ನಾಟಕ ರಚನೆ ಮತ್ತು ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೂ ಕೂಡಾ ನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಬಂದ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಪ್ರಭಾವ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಪೂರ್ಣ ನಿರಾಕರಿಸದೇ ಇರುವುದೂ ಾಗೂ ಆಧುನಿಕತೆಯನ್ನು ಅನುಮಾನದಿಂದಲೇ ಸ್ವೀಕರಿಸಿರುವುದನ್ನೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಶ್ರೀರಂಗರ ೊದಲ ಕೆಲವು ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಈ ಮಾರ್ಗ ಯಾವುದೇ ನಾಟಕಗಳನ್ನೂ ಪೂರ್ಣ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಂದು ಕರೆಯಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಕೈಲಾಸಂ ಅವರು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಜಾನಪದವನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸಿದರೂ ೂಲತಃ ಅದೇ ಗುಣವಿರುವ ನಗರ ಜಾನಪದವೊಂದನ್ನು ಹುಡುಕಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು. ಶ್ರೀರಂಗರು ಸ್ತವವಾದಿ ಮಾರ್ಗದಿಂದ ಹೊರಟು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ವಾಸ್ತವೋತ್ತರ ಹಾದಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಡ್ಡಾಡಿ ಮತ್ತೆ ಾನಪದದ ಆಕರ್ಷಣೆಗೆ ಮರಳಿ ಬಂದರು. ಈ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಮಾರ್ಗದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಕೃತಿ ನ್ನಬಹುದಾದ ಜಿ.ಬಿ. ಜೋಶಿಯವರ ಕದಡಿದ ನೀರು ಕಂಪನಿಯ ನಾಟಕದ ನಾಟಕೀಯ ಗುಣಗಳನ್ನು ನ್ನ ಆಕೃತಿಯೊಳಗೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಹೀಗೆ ಹಲವು ಉದಾಹರಣೆಗಳಲ್ಲಿ, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಾಮಾಜಿಕ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಎಳೆಯೂ ಆಧುನಿಕ ಮತ್ತು ಸಂಪ್ರಾದಾಯಗಳ ಸಮ್ಮೇಳಕ್ಕೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ಮಾಡುತ್ತಲೇ ಬಂದಿದೆ– ಎಂಬುದು ಗಮನಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತದೆ.

ಕಂಪನಿ ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಸಾಮಾಜಿಕ– ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ಂಗಭೂಮಿಯ ಮೂರನೆಯ ಎಳೆ– ಜಾನಪದ ಮತ್ತು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯದು. 19ನೇ ಶಮಾನದ ಮಧ್ಯಭಾಗದಲ್ಲಿ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ಈ ಜಾನಪದ– ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಂಗಭೂಮಿ ಯಾವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿತು, ಆಧುನಿಕತೆಯನ್ನು ಈ ರಂಗಭೂಮಿ ಹೇಗೆ ್ವೀಕರಿಸಿತು– ಎಂಬುದನ್ನು ನಾವೀಗ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆ ಜಟಿಲವಾದುದು. ಕಾರಣ ಂದನೆಯದಾಗಿ, ಈ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ, ಜಾನಪದ ಎಂಬ ಶಬ್ದಗಳು ಹಲವು ನೂರು ವರ್ಷ ಹಳೆಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಂದ ಹಿಡಿದು ಆಗಿನ್ನೂ ಹುಟ್ಟುತ್ತಿದ್ದ ಪ್ರಕಾರಗಳ ತನಕ ಹಲವು ಶೈಲಿ, ಪರಂಪರೆಗಳನ್ನು

ಕೂಡಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಎರಡನೆಯದಾಗಿ, ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೂ ನಡೆದಿರುವ ನಮ್ಮ ಜಾನಪದ ಸಂಶೋಧನೆಗಳು ಬಹಳ ವಿಪುಲವಾಗಿ ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ನಡೆದಿದ್ದರೂ ಜಾನಪದ– ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಆಧುನಿಕತೆಗೆ ಹೇಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿದೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಗಮನಿಸಿಯೇ ಇಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ– ಈ ಸಂಶೋಧನೆಗಳು ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಕಾಲದಲ್ಲೂ ಬದಲಾಗದೇ ಉಳಿದಿರುವ ಪರಂಪರೆಯ ಪಳೆಯುಳಿಕೆ ಎಂಬಂತೆಯೇ ನೋಡಿವೆ. ಶಿಲಾಯುಗ ಹೇಗಿತ್ತು ಎಂಬುದನ್ನು ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಲಿಕ್ಕಾಗಿ ಅದಕ್ಕೆ ಸಮೀಪ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯುಳ್ಳ ಬುಡಕಟ್ಟು ಜನಾಂಗಗಳ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡುವ ಇತಿಹಾಸಕಾರರ ಹಾಗೆ ನಮ್ಮ ಜಾನಪದ ಸಂಶೋಧನೆ ಜಾನಪದವನ್ನು ಹಳೆಯ ಜಗತ್ತಿನ ಒಂದು ಭಾಗ ಎಂಬಂತೆಯೇ ಅಭ್ಯಾಸ ಮಾಡಿದೆ.

ಆದರೆ ಇಂಥ ಸಂಶೋಧನೆಗಳು ಕೂಡಾ ಆಧುನಿಕತೆ ಜಾನಪದ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಮೇಲೆ ಮಾಡಿದ ಕೆಲವು ಮೇಲು ಮೇಲಿನ ಪ್ರಭಾವಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಎಲೆಕ್ಟ್ರಿಕ್ ದೀಪ ಅಥವಾ ಮೈಕ್ರೋಫೋನ್‌ನಂತಹ ಉಪಕರಣಗಳು, ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ್ದು ಅಥವಾ ಹಾರ್ಮೋನಿಯಂನಂತಹ ಹೊಸ ವಾದ್ಯಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು ಅಥವಾ ನೈಲಾನ್ ಬಟ್ಟೆಗಳು, ಪರ್ಸು, ಕಪ್ಪು ಕನ್ನಡಕ ಮುಂತಾದ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಸಂಕೇತಗಳನ್ನು ಜಾನಪದ ತನ್ನ ಮೇಲ್ಮೈಯಲ್ಲಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದು– ಈ ರೀತಿಯ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಜಾನಪದ ಸಂಶೋಧಕರೂ ಗಮನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲದೇ, ಈ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಆದದ್ದು ಜಾನಪದದ ದುರಾದೃಷ್ಟ ಎಂಬ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಇದರ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಆಧುನಿಕ ಯುಗದಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಈ ಮಾರ್ಪಾಡುಗಳು ಆಯಾ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಶಿಥಿಲತೆಗೆ ಮತ್ತು ವಿಕೃತಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿವೆ ಎಂಬುದು ಈ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಗಳ ಸಾಧಾರಣ ಅಭಿಪ್ರಾಯ. ಇಂಥ ವಿಕೃತಿಗಳನ್ನು ಎಚ್ಚರದಿಂದ ಗುರುತಿಸಿ ಅದರ ನಡುವಿನಿಂದ ಶುದ್ಧ ಜಾನಪದ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ರಕ್ಷಿಸಿ ಪೋಷಿಸಬೇಕು ಎಂಬುದು ಈ ಸಂಶೋಧನೆಯ ಸಾಧಾರಣ ಧೋರಣೆ.

ಈ ಧೋರಣೆಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ, ಯಾಕೆ ಕಪ್ಪು ಕನ್ನಡಕ ಅಥವಾ ನೈಲಾನ್ ಬಟ್ಟೆ ಜಾನಪದಕ್ಕೆ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಪ್ರತಿನಿಧಿಯಾಗಿ ಕಂಡಿತು ಎಂಬುದನ್ನಾಗಲೀ, ಹೀಗೆ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಸಂಕೇತವೆಂದು ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡ ಮೇಲು ಮೇಲಿನ ಅಂಶಗಳ ಮೂಲಕ ಆಯಾ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಅದರ ರಂಗ ಕಲ್ಪನೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಆಧುನಿಕತೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿತು– ಎಂಬುದನ್ನಾಗಲೀ ನಮ್ಮ ಯಾವುದೇ ಜಾನಪದ ಸಂಶೋಧನೆ ಗಮನಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡದೇ ಹೋದರೆ ನಮ್ಮ ಜಾನಪದ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಆಧುನಿಕತೆಗೆ ಹೇಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿತು ಎಂಬ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಅರ್ಥವಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಇಂಥ ಒಂದು ಅಭ್ಯಾಸವನ್ನು ಇಂಡೋನೇಶ್ಯಾದ ಲುಡ್ರುಕ್ ಎಂಬ ಜಾನಪದ ಪ್ರಕಾರದ ಬಗ್ಗೆ ಜೇಮ್ಸ್ ಎ. ಪೀಕಾಕ್ ಎಂಬ ಮಾನವ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞ ಮಾಡಿದ್ದಾನೆ; ಅದು ನಮ್ಮ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಲು ಮಾದರಿಯಾಗಿದೆ.

ಹೀಗೆ ಮೂಲ ಪ್ರಕಾರವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿಕೊಳ್ಳದೇ ಆಧುನಿಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಮೇಲು ಮೇಲಿಂದ ಮಾತ್ರ ಸ್ವೀಕರಿಸುವುದು ಆಧುನಿಕತೆಗೆ ಒಂದು ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ– ಪೂರ್ಣರೂಪದ್ದು ಅರ್ಥಾತ್ ಪ್ರಸಂಗ, ಪ್ರಕಾರ ಮುಂತಾದ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳಲ್ಲೂ ಬದಲಾವಣೆ ಹೊಂದುವ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವಂತಹದು. 19ನೇ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ

ರ್ಣಾಟಕದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಈ ರೀತಿಯದು. ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದ ಜಾನಪದ ಂಗಭೂಮಿ ಹಲವಾರು ಹೊಸ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೆ ಜನ್ಮಕೊಟ್ಟಿತು. ಮತ್ತು ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಈ ಎಲ್ಲ ಹೊಸ ಕಾರಗಳು ಹಳೆಯ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸಾಮಾಜಿಕವೂ, ಜನಸಮೀಪವೂ, ಲೋಕಧರ್ಮಿಯೂ ದ್ದವು. ವಿಶಾಲವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಇದು ಜನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಒಂದು ಸ್ತವವಾದಿ ತಿರುವನ್ನು ತಂದುಕೊಟ್ಟಂತಹ ಬೆಳವಣಿಗೆ. ಇಂಥ ಮುಖ್ಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯನ್ನೂ ಸಹ ನಮ್ಮ ನಪದ ಸಂಶೋಧನೆ ಗಮನಿಸಿಲ್ಲ. ಹೊಸ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಹುಟ್ಟಿದ್ದನ್ನು ಅವು ಗುರುತಿಸುತ್ತವೆ, ಆದರೆ ಹೊಸ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಹುಟ್ಟಿಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ– ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಒತ್ತಡಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಗಮನ ನಿಸಿಲ್ಲ ಅಥವಾ ಈ ಹೊಸ ಪ್ರಕಾರಗಳ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಲಕ್ಷಣವನ್ನೂ ಗುರುತಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಾಡಿಲ್ಲ. ಮತ್ತೆ– ಜಾನಪದವೆಂದರೆ ಪಳೆಯುಳಿಕೆ ಎಂಬ ಧೋರಣೆಯೇ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ.

ಈಗ ಮತ್ತೆ 19ನೇ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಕರ್ನಾಟಕದ ಒಟ್ಟು ಜಾನಪದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಂಗಭೂಮಿ ಆಧುನಿಕತೆಗೆ ಹೇಗೆ ಪ್ರತಿಸ್ಪಂದಿಸಿತು ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ವಾಪಾಸು ಬರೋಣ. ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ಗಮನದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ನೋಡಿದರೆ ಇಂಥ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಎರಡು ಮಾದರಿಯದಾಗಿತ್ತು ಂದು ಗೋಚರಿಸುತ್ತದೆ. ಮೊದಲನೆಯ ಮಾದರಿಯ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಬದಲಾಗಿಲ್ಲ– ರ್ಥಾತ್ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರದ ಮೂಲಾಂಶಗಳಾದ ಕಥಾವಸ್ತು, ಅಭಿನಯಶೈಲಿ, ಸಂಗೀತ ಮುಂತಾದವು ದಲಾಗಲೇ ಇಲ್ಲ. ಬದಲು, ಆಧುನಿಕತೆಯನ್ನು ಸಂಕೇತಿಸುವ ಹಲವು ಅಂಶಗಳು ಮೇಲು ಮೇಲಿಂದ ೕರಿಕೊಂಡವು. ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕದ ಬಹುಪಾಲು ಜಾನಪದ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಧುನಿಕತೆಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿದ್ದು ಹೀಗೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನ 19ನೇ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧ ಕಾರದಲ್ಲಿ ಏನೂ ಬದಲಾಗಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಿಧಾನವಾಗಿ ನೈಲಾನ್ ಬಟ್ಟೆ ವಿದ್ಯುತ್‌ದೀಪ, ಬಣ್ಣದ ರದೆಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಬಂತು. ಆಮೇಲೆ ನೈಲಾನ್‌ಬಟ್ಟೆ ಇಡೀ ವರ್ಣ ಸಂಯೋಜನೆಯನ್ನು ದಲಾಯಿಸ ತೊಡಗಿತು. ಬಣ್ಣದ ಪರದೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕಾಲ– ದೇಶ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನೇ ಅಲುಗಾಡಿಸ ೊಡಗಿತು. ವಿದ್ಯುತ್‌ದೀಪ, ಧ್ವನಿವರ್ಧಕಗಳು ಅಭಿನಯ ಶೈಲಿಯನ್ನೇ ಬದಲಿಸತೊಡಗಿದವು. ಹೀಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕತೆ ಹೊರಮೈಯಿಂದ ತೊಡಗಿ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಒಳಗಿಳಿಯುತ್ತ ಬಂತು.

ಆದೇ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕತೆ ಹೊಸ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ೃಷ್ಟಿಸುವ ಮೂಲಕ, ಹೊಸ ವಸ್ತು, ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಮೂಲಕ ವ್ಯಕ್ತವಾಯಿತು. 19ನೇ ತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಪೌರಾಣಿಕ ಎಂದು ಕರೆಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಹಲವು ಪ್ರಕಾರಗಳು ತಮ್ಮ ಜಿಗುಟುತನವನ್ನು ಕಳಚಿಹಾಕಿ ಅರೆ ಪೌರಾಣಿಕ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಂಡವು. ಥವಾ ಇವತ್ತಿನ ಕಥೆಯನ್ನೇ ಹೇಳುವ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪ್ರಕಾರಗಳಾಗಿಬಿಟ್ಟವು. ಇದು ಜಾನಪದ ಂಗಭೂಮಿ ಆಧುನಿಕತೆಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿದ ಎರಡನೇ ಮಾದರಿ. ಜಾನಪದವು ಆಧುನಿಕತೆಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿದ ಈ ಎರಡು ಮಾದರಿಗಳ ನಡುವೆ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಮೂಲತಃ ಉತ್ತರ ಮತ್ತು ದಕ್ಷಿಣ ಕರ್ನಾಟಕಗಳ ಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಇತಿಹಾಸಗಳ ಮೂಲ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೂ ಹೌದು. ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ದಕ್ಷಿಣದ ಾಜಕೀಯ ಸ್ಥಿರತೆಯಿಂದಾಗಿ, ಪರಕೀಯ ಆಕ್ರಮಣ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಆಗದಿದ್ದ ಕಾರಣದಿಂದಾಗಿ ಇಲ್ಲಿಯ ಪರಂಪರೆ ಬದಲಾಗದೆ ರೂಢಿಗತವಾದ ಜಿಗುಟುತನವನ್ನು ಬೆಳಸಿಕೊಂಡಿತು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಆಧುನಿಕತೆ

ಇಲ್ಲಿ ಹೊರಮ್ಮೆಯಿಂದ ಪ್ರವೇಶಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಆದರೆ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ, ಅಲ್ಲಿಯ ರಾಜಕೀಯ ಅಸ್ಥಿರತೆಯಿಂದಾಗಿ ಮುಸ್ಲಿಂ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಆಕ್ರಮಣದಿಂದಾಗಿ ಅಲ್ಲಿಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಪದೇಪದೇ ಮರುಹೊಂದಾಣಿಕೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಬದುಕ ಬೇಕಾಯಿತು. ಇಂಥ ಮರು ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಉದಾಹರಣೆ ಶಿಶುನಾಳ ಶರೀಫರು. ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಿಂದಾಗಿಯೇ ಉತ್ತರದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಜಿಗುಟಾಗಿ ಉಳಿಯದೇ ಕಾಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ಬದಲಾಗುವ, ತನ್ನ ಮೂಲ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯ ಗುಣ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದೆ.

ಇಂಥ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯ ಫಲವಾಗಿಯೇ ಬಂದಿದ್ದು– ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾದಂತಹ ಒಂದು ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಕೃತಿ. ಈ ಹಿನ್ನಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾ ಕೃತಿಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ನಮಗೆ ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾ ಮಾಡಿದ ಸಂಪ್ರದಾಯ– ಆಧುನಿಕತೆಗಳ ಸಮ್ಮೇಳದ ಅನನ್ಯ ಪ್ರಯತ್ನ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂಥ ಸಮ್ಮೇಳವನ್ನು ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾ ಹೇಗೆ ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನೇ ಈ ಲೇಖನದ ಮುಂದಿನ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

೨

ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕಗಳನ್ನು ಸಮ್ಮೇಳಗೊಳಿಸುವ ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾದ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲತೆಯನ್ನು ನೋಡುವ ಮೊದಲು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿಯಾದರೂ ಅದರ ಹಿನ್ನಲೆ ಮತ್ತು ಕಥೆಯನ್ನು ನೋಡಬೇಕು. 1870ನೇ ಇಸವಿಯ ಸುಮಾರಿಗೆ ಬೆಳಗಾಂ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಬೈಲವಾಡ: ಹೊಂಗಲ ಗ್ರಾಮಗಳಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಒಂದು ನಿಜಘಟನೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಈ ಕಥಾನಕವನ್ನು ಹಣೆಯಲಾಗಿದೆ. ಗದಗದಿಂದ ಬೈಲವಾಡಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ನೆಲೆಸಿದ್ದ ಪತ್ತಾರ ಮಾಸ್ತರ ಎಂಬಾತ ಈ ಕಥೆಯನ್ನು ಬರೆದ.

ಕಥೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದು ಗಣೇಶ ಸ್ತುತಿ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ಪ್ರಾರ್ಥನೆ ಮಾಡುವಲ್ಲಿಂದ. ಅಲ್ಲಿಂದ ನೇರವಾಗಿ ಕಥೆ ನಮಗೆ ಸಂಗ್ಯಾ ಎಂಬ ಶ್ರೀಮಂತ ಹಾಗೂ ಬಾಳ್ಯಾ ಎಂಬ ಬಡವ– ಈ ಇಬ್ಬರು ಸ್ನೇಹಿತರನ್ನು ಪರಿಚಯಿಸುತ್ತದೆ. ಬಾಳ್ಯಾನ ಹರಕು ಬಟ್ಟೆ ನೋಡಿ ಸಂಗ್ಯಾ ಅವನಿಗೆ ಬಟ್ಟೆ ಕೊಡಿಸಲು ಮಾರವಾಡಿಯ ಅಂಗಡಿಗೆ ಕರೆದೊಯ್ಯುತ್ತಾನೆ. ಮುಂಬೈನಿಂದ ಇಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದು ಅಂಗಡಿ ಹಾಕಿರುವ ಮಾರವಾಡಿಯಿಂದ ಅವರು ಬಟ್ಟೆ ಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಸಂಗ್ಯಾ ಹಣ ತರಲು ಮರೆತಿದ್ದರೂ ಮಾರವಾಡಿ ಉದ್ರಿಗೆ ಒಪ್ಪದೆ ಪೈಗೆ ಪೈ ಬಿಡದೆ ಹಣ ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಅಲ್ಲಿಂದ ಹೊರಟ ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾ ಪಗಡೆ ಆಡತೊಡಗುತ್ತಾರೆ. ಇಲ್ಲಿಂದ ಕಥೆ ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆಗೆ ತಿರುಗುತ್ತದೆ– ಒಬ್ಬ ಓಲೆಕಾರ (ಆಮೇಲಿನ ಬದಲಾವಣೆಯಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಪೋಸ್ಟ್‌ಮನ್) ಆ ಊರಿನ ಶ್ರೀಮಂತ ಲಗಳೇರ ಈರಪ್ಪನಿಗೆ ಬಳ್ಳಾರಿಯಿಂದ ಒಂದು ಪತ್ರ ತಂದಿದ್ದಾನೆ. ಆ ಪತ್ರ ಈರಪ್ಪನನ್ನು ವ್ಯಾಪಾರಕ್ಕೆ ಹೊರಡಿಸುತ್ತದೆ. ಹೊರಡುವಾಗ ಈರಪ್ಪ ತನ್ನ ಹರೆಯದ ಹೆಂಡತಿ ಗಂಗಿಗೆ ಪರಮ್ಮ ಎಂಬ ಮುದುಕಿ ಜತೆಗಾತಿಯನ್ನು ನಿಶ್ಚಯಿಸಿ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಕಥೆಯ ಈ ಎಳಗಳು ಹೆಣೆದುಕೊಳ್ಳಲು ತೊಡಗುತ್ತವೆ. ಮರಡಿ ಬಸವಣ್ಣನ ಜಾತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ಯಾ ಗಂಗಿಯನ್ನು ನೋಡಿ ಹುಚ್ಚಾಗುತ್ತಾನೆ. ಅವಳನ್ನು ಒಲಿಸಿಕೊಂಡು ಬರಲು ಬಾಳ್ಯಾನನ್ನು ಕಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಬಾಳ್ಯಾ ಅವಳಿಂದ ಟೀಮಾರಿ ಹಾಕಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಾಗ ಪರಮ್ಮನ ಮೂಲಕ ಆಕೆಯನ್ನು ಬಲವಂತಮಾಡಿಸಿ ಒಪ್ಪಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಂಗ್ಯಾ– ಗಂಗಿ ಕೂಡುತ್ತಾರೆ. ಈಗ ಕಥೆ ಮತ್ತೆ ಊರ ಹೊರವಲಯಕ್ಕೆ ಸ್ಥಳಾಂತರವಾಗುತ್ತದೆ. ಕೆಟ್ಟ ಕನಸು ಬಿದ್ದು

ರ್ಕ್ಕೇ ಹಿಂದಿರುಗಿದ ಈರಪ್ಪ ಊರಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಹೆಂಡತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಗುಲ್ಲು ಹಬ್ಬಿರುವುದನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಾನೆ ಬಾಗಿಲ ಬಳಿ ನಿಂತಾಗ ಸಂಗ್ಯಾ–ಗಂಗಿ ಒಳಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಗಂಗಿ ಉಪಾಯದಿಂದ ಗ್ಯಾನನ್ನು ಹೊರಕಳಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಸಂಗ್ಯಾ ಹಾಗೆ ಓಡುವಾಗ ಆತನ ರುಮಾಲು ಬಿದ್ದು ಈರಪ್ಪನಿಗೆ ಕ್ಕಿ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಅನುಮಾನ ಸ್ಥಿರಗೊಂಡ ಈರಪ್ಪ ಗಂಗಿಯನ್ನು ಹೊಡೆದು ಬಡಿದು ತವರಿಗೆ ಟ್ಟುತ್ತಾನೆ, ತನ್ನ ತಮ್ಮಂದಿರೊಂದಿಗೆ ಕೂಡಿ ಸಂಗ್ಯಾನ ಕೊಲೆಯ ಸಂಚು ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ಎಲ್ಲರೂ ಸೇರಿ ಳ್ಯಾನನ್ನು ಒಲಿಸಿ ಒತ್ತಾಯಿಸಿ ಸಂಗ್ಯಾನನ್ನು ನಿರ್ಜನ ಪ್ರದೇಶಕ್ಕೆ ಕರೆತರುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲಿ ಗ್ಯಾನನ್ನು ಕೊಂದು ಜಡ್ಜರ ಹತ್ತಿರ ಹೋಗಿ ಶರಣಾಗುತ್ತಾರೆ.

1870ನೇ ಇಸವಿಯ ಸುತ್ತಮುತ್ತ ಬೈಲಹೊಂಗಲದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಘಟನೆಯನ್ನು ಯಾವುದೇ ಲಾವಣೆ ಮಾಡದೇ ನೇರವಾಗಿ ಈ ಕಥೆ ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿದೆ– ಎಂಬುದು ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾದ ಭಿಪ್ರಾಯ. ಏನೂ ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡಿಲ್ಲ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಗಟ್ಟಿಯಾದ ಆಧಾರಗಳಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಪಾತ್ರದ ರುಗಳನ್ನು ವರ್ತಮಾನದ ಸ್ಥಳನಾಮಗಳನ್ನು ಕಾಲ್ಪನಿಕಗೊಳಿಸದೇ ವಾಸ್ತವವಾಗಿಯೇ ಇರಿಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ ಬುದನ್ನಂತೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕೃತಿಯಲ್ಲೇ ಕಾಣಬಹುದು. ವರ್ತಮಾನದ ಈ ಬಿಸಿ ಇದ್ದಿದ್ದರಿಂದಲೇ ಈ ಜನಪ್ರಿಯವಾಯಿತೆಂದೂ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಗೊಂಡಿತೆಂದೂ ಗೂ ಸಂಗ್ಯಾನ ಕೊಲೆಯ ನಂತರ ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯನ್ ಧರ್ಮ ಸೇರಿ ಫಾಶಿ ಶಿಕ್ಷೆಯಿಂದ ಬಚಾವಾದ ಈರಪ್ಪನ ಮ್ಮಂದಿರು ಇರಪಕ್ಷಿ, ಬಸವಂತ– ಕೋರ್ಟಿಗೆ ಹೋಗಿ ಈ ಪ್ರಯೋಗದ ಮೇಲೆ ನಿಷೇಧ ತಂದರೆಂದೂ ಯುತ್ತದೆ. ಈ ನಿಷೇಧ ಕನಿಷ್ಟ ಕಾಗದದ ಮೇಲಾದರೂ ಇವತ್ತಿನ ತನಕವೂ ಉಳಿದಿದೆ. ಆದರೆ ಟಕದ ಪ್ರಯೋಗ ಹಲವು ಬದಲಾವಣೆ ಪ್ರಕ್ಷೇಪಣೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಇವತ್ತಿಗೂ ನಡೆಯುತ್ತಿದೆ.

ಈ ಬಯಲಾಟವನ್ನಾಡದ ಒಂದು ಹಳ್ಳಿಯೂ ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಇದ್ದಿರಲಾರದು ಎಂಬ ಕಂಬಾರರ ಮಾತು ಈ ಕೃತಿಯ ಜನಪ್ರಿಯತೆಗೆ ನಿದರ್ಶನ.

ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾಕ್ಕೆ ಹೇಗೆ ಸಿಕ್ಕಿತು? ವರ್ತಮಾನದ ಹಾದರ ಕೊಲೆಗಳ ರೋಚಕ ಹೇಳಿದ್ದೇ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೇ? ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾವನ್ನು ಇವತ್ತು ಓದಿದರೂ ಅದು ಆಧುನಿಕ ಸುತ್ತದೆಯಲ್ಲ ಯಾಕೆ?

ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ನೋಡಿದರೆ ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾ– ಜಾನಪದ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಬಂದ, ಆ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ರೂಢಿಸಿಕೊಂಡ ಒಂದು ಆಕರ್ಷಕ ಜಾನಪದ ಕೃತಿ. ಪೌರಾಣಿಕ ಅಥವಾ ಲ್ಪನಿಕ ಕಥೆಯೊಂದನ್ನು ಬಳಸಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ ಉಳಿದೆಲ್ಲ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾ ಜಾನಪದ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಿಂದಲೇ ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿದೆ. ಹಾಡಿನ ಧಾಟಿಗಳು, ಪದ್ಯಗಳ ಲ ಮಾದರಿಗಳು ಹುಡುಕಿದರೆ ಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತದಲ್ಲೋ ಅಥವಾ ಇನ್ಯಾವುದೋ ಜಾನಪದ ಕಾರದಲ್ಲೋ ಸಿಗುವಂತಹವು. ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯಾದ ಹಲವು ಪಾತ್ರಗಳೂ ಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ, ರಾಧನಾಟ ಂತಾದ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಬಂದ ಸಿದ್ಧ ಪಾತ್ರಗಳ ರೂಪಾಂತರಗಳೇ. ಅಷ್ಟೇಕೆ, ಈ ಇಡೀ ಕಥೆಯ ಮೂಲ ದರಿಯೇ ಆ ಕಾಲದ ಬೇರೆ ಜಾನಪದ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಗುತ್ತದೆಯಂತೆ. ಅಲ್ಲದೇ, ಈ ಎಲ್ಲ ಶಗಳನ್ನೂ ಒಗ್ಗೂಡಿಸಿ ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿದ ನಾಟಕಕಾರ– ಅವನು ಪತ್ತಾರ ಮಾಸ್ತರನೋ ನ್ನೊಬ್ಬನೋ– ಅಂತೂ ಜಾನಪದ ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲೇ ಬಂದಂಥವನು. ಈ ಎಲ್ಲ ಮೇಲ್ನೋ

ಲಕ್ಷಣಗಳಿಂದಾಗಿಯೇ ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾಕ್ಕೆ ಜಾನಪದ ಎಂಬ ಹಣೆಪಟ್ಟಿ ಸಹಜವಾಗಿ ಒದಗಿಬಂದಿದೆ.

ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾ ಕೃತಿಯನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಜಗತ್ತಿಗೆ ಅನ್ವೇಷಿಸಿಕೊಟ್ಟ ಕೀರ್ತಿನಾಥ ಕುರ್ತಕೋಟಿ ಮತ್ತು ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರ– ಇವರೇ ಈ ಕೃತಿಯನ್ನು ಪೂರ್ಣ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಎಂದು ಕರೆದು ಈ ರೀತಿಯ ಧೋರಣೆಗೆ ಚಾಲನೆಕೊಟ್ಟರು ಎಂಬದು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ್ದು. 1966ರಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾ ಮೊದಲಬಾರಿಗೆ ಪ್ರಕಟವಾದಾಗ ಕೀರ್ತಿಯವರು ಅದಕ್ಕೆ ಬರೆದ ಮುನ್ನುಡಿ ಈ ಅಂಶವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ದಾಖಲಿಸುತ್ತದೆ :

ನಮ್ಮ ಜಾನಪದ ಕಾವ್ಯದಂತೆ ಇದೂ ಕೂಡಾ ನಿರುದ್ದಿಶ್ಯ ರಸಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನುಂಟು ಮಾಡುವ ಒಂದು ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ಕತೆಯ ಸಾಮಗ್ರಿ ಸಮಕಾಲೀನವಾಗಿ ಹೊಸದಾಗಿದ್ದರೂ ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾತ್ರ ಹಳೆಯದೇ. ಈ ಕೃತಿಗೂ ಕೃಷ್ಣಪಾರಿಜಾತದಂಥ ಪೌರಾಣಿಕ ರೂಪಕಕ್ಕೂ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿ ಯಾವುದೇ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿಲ್ಲ.

ಇದೇ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಮುಂದೆ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ :

ನಾಟಕಕಾರ ಪರಂಪರೆ ಕೊಟ್ಟಷ್ಟನ್ನೇ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ, ಕೃತಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿದಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಈ ಕೃತಿಯ ಗುಣಗಳು ಏನಿದ್ದರೂ ಅವೆಲ್ಲ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಬಂದವುಗಳಾಗಿವೆ. ಈ ನಾಟಕ ಹುಟ್ಟಿಬಂದಿರುವ ಪರಂಪರೆ ಮಾತ್ರ ಶ್ರೀಮಂತವಾದದ್ದು.

ಹೀಗೆ ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾವನ್ನು ಗತಕಾಲದ ಒಂದು ಪಳೆಯುಳಿಕೆ ಎಂಬಂತೆ ನೋಡುವ ಈ ಮುನ್ನುಡಿ ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಜಾನಪದ ವಿದ್ವಾಂಸರು ಜಾನಪದದ ಬಗ್ಗೆ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದ ಧೋರಣೆಯನ್ನೇ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವಂತಿದೆ. ಆದರೆ, ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರ ಮುನ್ನುಡಿ ಇಷ್ಟಕ್ಕೇ ನಿಲ್ಲುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರಿಗೆ ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾದ ಆಧುನಿಕತೆ ಅರ್ಥವಾಗದೇ ಹೋದರೂ ಅದರ ಸಾರ್ವಕಾಲಿಕ ಗುಣಗಳು ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಅನಿಸಿದೆ. ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾದ ಅಂಥ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಈ ಮುನ್ನುಡಿ ಬಹಳ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಅನಾವರಣಗೊಳಿಸುತ್ತದೆ. ಅವರ ಮುನ್ನುಡಿಯ ಈ ಸಾಲುಗಳನ್ನೇ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ನೋಡಬಹುದು.

ನಾಟಕ ಪೌರಾಣಿಕವಾಗಿದ್ದಾಗ ಲೋಕಾನುಚರಿತವೆನ್ನಬಹುದಾದ ಜೀವನದ ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತವೆ...... ಆದರೆ ಅದೇ ಘಟನೆ ಸಮಕಾಲೀನವಾಗಿರುವಾಗ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಂದ ಅಂಥ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಸುಲಭ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಸಾಧ್ಯವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಕೃತಿಯ ಕಲೆಗಾರಿಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನದಾಗಿರಬೇಕು. ನಮ್ಮ ಜಾನಪದ ರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ, ಸಂಭಾಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಪದ್ಯ–ಸಂಗೀತಗಳ ಲಯ ಮೈದೋರಿ, ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಕುಣಿತದ ಅಂಗ ಪ್ರತ್ಯಂಗಗಳಾಗಿ ಅನುಭವ ಕಾಲದೇಶಗಳ ನಿರ್ದಿಷ್ಟತೆಯಲ್ಲಿದ್ದೂ ಅವುಗಳನ್ನು ಮೀರಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಅನುಭವ ಹೀಗೆ ವ್ಯಕ್ತಿ ನಿರಪೇಕ್ಷವಾಗುವುದು ರಸ ನಿರ್ಮಾಣದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಹೆಜ್ಜೆಯಾಗಿದೆ.

ಈ ಸಾಲುಗಳು ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾ ಕೃತಿ ಸಾಧಿಸಿರುವ ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಅರ್ಥಾತ್ ವರ್ತಮಾನದ ಹಸಿ ಹಸಿ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕ ಅನುಭವವಾಗಿಸಿ ನಿರ್ಮಿಸುವ ಕ್ಲಿಷ್ಟವಾದ ಕಲಾಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಮೆಚ್ಚುಗೆಯಿಂದ ಗುರುತಿಸುತ್ತದೆ. ನಿಜವಾಗಿ ಅವರ ಇಡೀ ಮುನ್ನುಡಿ ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾದಲ್ಲಿ ಸಾರ್ವತ್ರಿಕತೆ ಹೇಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅಂಗಪ್ರತ್ಯಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧಿತವಾಗುತ್ತ ಹೋಗಿದೆ– ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸುವುದಕ್ಕೆ

ಸಲಾಗಿದೆ. ದಿನನಿತ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳು ಹೇಗೆ ತಮ್ಮ ನಿತ್ಯತೆಯನ್ನು ಮೀರಿ ಪುರಾಣ ಪಾತ್ರಗಳ ತೂಕ ಗಿಸುತ್ತವೆಂಬುದನ್ನೂ, ಆಡುಮಾತುಗಳು ಚಂದೋಲಯದಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿ ಉತ್ತಮ ಕಾವ್ಯವಾಗುವುದನ್ನು, ಧಾರಣವಾದ ಹಾದರ– ಕೊಲೆಯ ಕಥೆ ರೌದ್ರರಸದ ಅನುಭವ ಕೊಡುವ ನಾಟಕೀಯ ಗುಣ ಯುವುದನ್ನೂ, ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅವತ್ತಿನ ವರ್ತಮಾನದ ವರದಿಯಷ್ಟೇ ಆಗದೆ ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯಾ ಒಂದು ಕೃಷ್ಟ ರೂಪಕವಾಗುವುದನ್ನು ಈ ಮುನ್ನುಡಿ ವಿಷದಪಡಿಸುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ.

ಆದರೆ ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯಾ ಯಾಕೆ ವರ್ತಮಾನದ ಒಂದು ಕಥೆಯನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿತು? ಯಾಕೆ ತ್ತರ ಮಾಸ್ತರ ತನ್ನ ಅನುಭವಗಳ ಕಥನಕ್ಕೆ ಆಗತಾನೇ ನಡೆದ ಘಟನೆಯೊಂದನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡ? ದು ವೇಳೆ, ಆತ ಜಾನಪದ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದ ಸಿದ್ಧಕಥೆಯನ್ನೇ ಅಳವಡಿಸಿದನೆಂದಾದರೂ ನಿಗೆ ವರ್ತಮಾನದ ಹೆಸರುಗಳು, ಸ್ಥಳನಾಮಗಳು ಯಾಕೆ ಬೇಕಾಯಿತು? ಇಂಥ ಮುಖ್ಯ ಶ್ನೆಯನ್ನು ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರ ಮುನ್ನುಡಿ ಅದು ಬರಿಯ ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಸಂಬಂಧ ಎಂದು ಹಾಕುತ್ತದೆ:

...... ಬೈಲವಾಡದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಘಟನೆಗೂ ಈ ನಾಟಕಕ್ಕೂ ಕೇವಲ ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಸಂಬಂಧ ಮಾತ್ರ ಬಿ. ಈ ನಾಟಕವನ್ನು ಬರೆದು ಸಮಾಜದಲ್ಲಿಯ ಕುಂದುಕೊರತೆಗಳನ್ನು ತೋರಿಸುವ ಉದ್ದೇಶ ಯದಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ವಾಸ್ತವತೆ ಈ ನಾಟಕದ ಸಾಮಗ್ರಿಯಾಗಿದೆಯೇ ಹೊರತು ಅದು ನಾಟಕದ ದ್ದೇಶಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಬಣ್ಣ ಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲ.

ಹೀಗೆ ಈ ಕೃತಿಯ ವಾಸ್ತವತೆಯನ್ನು ಬರಿಯ ಸಾಮಗ್ರಿ ಎನ್ನುವ ಈ ಮುನ್ನುಡಿ ಮುಂದುವರೆದು ನೇ ಅದರ ದೋಷ ಎಂಬರ್ಥದ ಮಾತುಗಳನ್ನೂ ಆಡುತ್ತದೆ.

ಈ ಬಗೆಯ ಕಾವ್ಯದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯೇನೋ ಸಣ್ಣದು. ಕೃಷ್ಣ ಪಾರಿಜಾತ, ವೆಂಕಟೇಶ ಪಾರಿಜಾತದಂಥ ಬಂಧಗಳಲ್ಲಿಯ ಕಾವ್ಯದ ಭಾವವಿಸ್ತಾರ ಮತ್ತು ಅಲೌಕಿಕವನ್ನು ಲೌಕಿಕ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ಮೊಳಗಿಸುವ ; ಇಲ್ಲಿಯ ಕಾವ್ಯಕ್ಕಿಲ್ಲ.

ಈ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಕೀರ್ತಿಯವರು ಈ ಕೃತಿಯ ಒಂದು ದೋಷ ಎಂದು ಸೂಚಿಸುವ ಅದರ ಸ್ತವತೆಯ ಲಕ್ಷಣವನ್ನು ಹಿಡಿದು ಹೊರಟರೆ ಮಾತ್ರ ನಮಗೆ ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾದ ಅನನ್ಯತೆ ರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ; ಆಧುನಿಕತೆ ಮತ್ತು ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ ಸಮ್ಮೇಳಕ್ಕಾಗಿ ಅದು ಮಾಡಿರುವ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಣೀಚರಿಸುತ್ತವೆ.

ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾ ಯಾಕೆ ವರ್ತಮಾನದ ಘಟನೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿದೆ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯಿಂದಲೇ ೊರಡೋಣ. ಅಲೌಕಿಕವಾದ ಅನುಭವಗಳನ್ನು ಹೇಳಲು ಸಾಧನವಾಗಿ ಮಾತ್ರ ಇಲ್ಲಿ ಲೌಕಿಕ ವರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆಯೇ? ಅಥವಾ– ಆ ನಾಟಕಕಾರ ಬದುಕಿದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿಸರವೇ ಪರಿಸರದ ಲೌಕಿಕ ಆಗುಹೋಗುಗಳೇ ಅವನನ್ನು ಲೌಕಿಕದ ಕಡೆಗೆ ತಿರುಗಿಸಿವೆಯೇ? ಈ ಕುರಿತು ವು ಯೋಚಿಸಬಹುದು.

19ನೇ ಶತಮಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯಾ ಕೃತಿ ರಚಿತವಾದ ಪರಿಸರದಲ್ಲಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದರೆ ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾದ ವಾಸ್ತವತೆಗೆ ಒಂದು ಹಿನ್ನೆಲೆ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಅವಧಿ ಭಾರತಾದ್ಯಂತ ವಸಾಹತುಶಾಹಿಗೆ ವಿರೋಧ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದ ಸಮಯ. ಜತೆಗೇ

ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಕಾನೂನು, ನ್ಯಾಯ, ಶಿಕ್ಷಣ, ಸಂಪರ್ಕ ಮುಂತಾದ ಸಂಘಟನೆಗಳ ಮೂಲಕ ಒಂದು ಸರ್ವಾಂತರ್ಯಾಮಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಾಗಿ ಒಡಮೂಡುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲವೂ ಹೌದು. ಇದೇ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ದಂಡ ಸಂಹಿತೆಯಂತಹ ಕಾನೂನು ರೂಪುಗೊಂಡಿತು. ಪೋಲೀಸ್ ಮತ್ತು ಕೋರ್ಟ್ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಜಿಲ್ಲಾ ಕೇಂದ್ರಗಳ ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕಿಂತ ಸಣ್ಣ ಘಟಕಗಳವರೆಗೆ ವ್ಯವಸ್ಥೆಗೊಳಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿತು. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಶಿಕ್ಷಣ ಕೊಡುವ ಹಲವಾರು ಮಿಷನ್ ವಿದ್ಯಾಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಸ್ಥಾಪಿತವಾದವು. ಗಾಂಧೀಜಿ ಹಿಂದ್ ಸ್ವರಾಜ್‌ನಲ್ಲಿ ಹೇಳುವ ಬ್ರಿಟಿಷ್ ನಾಗರಿಕತೆಯ ಮೂರು ವಿಕೃತಿಗಳಾದ ರೈಲು, ಆಸ್ಪತ್ರೆ, ಕೋರ್ಟು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಪ್ರವೇಶಿಸತೊಡಗಿತು.

ಹೀಗೆ ಹೊಸ ಸಾಮಾಜಿಕ ರಚನೆಗಳು, ಸಂಘಟನೆಗಳು, ನಂಬಿಕೆಗಳು ಸ್ಥಳೀಯ ಬದುಕನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯಾದ ಕೃತಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ದಾಖಲಿಸುತ್ತದೆ. ಕುರಂದವಾಡಿಯ ಸಾಹುಕಾರ ಮಾರವಾಡಿಯೊಬ್ಬನನ್ನು ಕರೆತಂದು ಈ ಊರಲ್ಲಿ ಅಂಗಡಿ ಹಾಕಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಸ್ಥಳೀಯ ವ್ಯಾಪಾರಿ ವೀರಪ್ಪನಿಗೆ ಬಳ್ಳಾರಿಯಿಂದ ವ್ಯಾಪಾರಕ್ಕೆ ಕರೆ ಬರುತ್ತದೆ; ಬೈಲವಾಡದ ಜಾತ್ರೆಗೆ ಗುಡಾರದ ಅಂಗಡಿ ಬಂದಿದೆ. ತೂಗುತೊಟ್ಟಿಲು ಬಂದಿದೆ, ಸಂಗ್ಯಾ ಮತ್ತು ಬಾಳ್ಯಾ ಇಸಪೇಟಿನಾಟ ಆಡಲು ಯೋಚಿಸುತ್ತಾರೆ; ಸಂಗ್ಯಾನನ್ನು ಕೊಂದಮೇಲೆ ವೀರಪ್ಪ ಪರಮ್ಮನಿಗೆ ಯಾರ ಮ್ಯಾಲ ಅರ್ಜಿ ಮಾಡತಿ, ಫೋಜದಾರ ಮಾಮಲೆದಾರ ಆವರೆನ್ನ ಮೈತರಾ ಎಂದು ದರ್ಪ ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ ಹಾಗೂ ಅಂತಿಮವಾಗಿ, ಈ ಇಡೀ ಖಟ್ಲೆ ತೀರ್ಮಾನಕ್ಕೆ ಬಂದು ನ್ಯಾಯಾಲಯಕ್ಕೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಆಧುನಿಕತೆ ಹೀಗೆ ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾದ ಮೇಲ್ಮೈ ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದ್ದರೆ ಕುರ್ತಕೋಟಿಯವರು ಹೇಳಿದ ಹಾಗೆ ವಾಸ್ತವತೆ ಇಲ್ಲಿ ಬರಿಯ ಸಾಮಗ್ರಿಯಾಗಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದಾಗಿತ್ತೋ ಏನೋ. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕತೆ ಇಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಮೌಲ್ಯಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕೃತಿಯ ಕಟ್ಟಡದೊಳಕ್ಕೆ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದೆ. ಕೃತಿಯ ಮೂಲ ಸಂಘರ್ಷಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗಿದೆ. ಹೊಸ ನಾಗರಿಕತೆ ತರುತ್ತಿರುವ ಮೌಲ್ಯಗಳಾದ ಹಣ, ವ್ಯಾಪಾರ ಮತ್ತು ಪ್ರೀತಿ ಹಳೆಯ ಮೌಲ್ಯಗಳಾದ ಸ್ನೇಹ, ದಾಂಪತ್ಯ ಮತ್ತು ಪಾತಿವ್ರತ್ಯಗಳೊಂದಿಗೆ ಸೆಣಸುತ್ತಲೇ ಹೋಗುವುದು ಈ ಕೃತಿಯ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಕಾಣಸಿಗುತ್ತದೆ.

ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಈ ನಾಟಕದ ಕಥೆ ಪ್ರಾರಂಭವಾಗುವುದೇ ಬಾಳ್ಯಾನ ಬಡವ ನಾನಾ, ಕುಟುಂಬದಾರಾ ಎಂಬ ಅಳಲಿನಿಂದ. ಸಾಹುಕಾರರ ಸಾಲ ಆತನನ್ನು ಜಗ್ಗಾಡುತ್ತಿದೆ. ಬೀಸಾಕ ಜ್ವಾಳಿಲ್ಲ, ತಿನ್ನಾಕ ಕೂಳಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಸ್ಥಿತಿ ಬಂದಿದೆ. ಬಾಳ್ಯಾನ ಈ ಸ್ಥಿತಿ ಮೊದಲು ಸಂಗ್ಯಾ–ಬಾಳ್ಯಾ ಈ ಇಬ್ಬರು ಜೀವದ ಗೆಳೆಯರ ಸ್ನೇಹಕ್ಕೆ ತೊಡಕಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಈಗ ಹಣ ಎಂಬ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಪ್ರಧಾನವಾಗ ತೊಡಗಿದ ಹಾಗೆ ಅದು ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಕಿರಿಕಿರಿ ಉಂಟು ಮಾಡುತ್ತಿದೆ. ಈ ಅಸಮಾನತೆಯನ್ನು ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕಾದರೂ ಸರಿಪಡಿಸಲಿಕ್ಕೆಂದು ಸಂಗ್ಯಾ ಬಾಳ್ಯಾನನ್ನು ಮಾರವಾಡಿಯ ಅಂಗಡಿಗೊಯ್ದು ಬಟ್ಟೆ ಕೊಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಅಲ್ಲೂ ಮಾರವಾಡಿ ಸಂಗ್ಯಾನಿಗೆ ಗೌರವ ಕೊಟ್ಟಹಾಗೆ ಬಾಳ್ಯಾನಿಗೆ ಗೌರವ ಕೊಡದೆ ಅವನನ್ನು ಅವಮಾನಗೊಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಹೀಗೆ ನಾಟಕದ ಪ್ರಾರಂಭದ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲೇ ಪರಂಪರಾಗತ ಸ್ನೇಹದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹಣ, ವ್ಯಾಪಾರಗಳಿಂದ ಒಡಕು ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ಒಡಕು ಆಮೇಲೆ ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ಬೆಳೆಯುತ್ತಲೇ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಗಂಗಿಯ ಮನೆಗೆ ಸಂಗ್ಯಾ ಮತ್ತು ಬಾಳ್ಯಾ ಹೋದಾಗ ಗಂಗಿ ಸಂಗ್ಯಾನನ್ನು ಒಳಗೆ ಕೂರಿಸಿ ಊಟ ಬಡಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಬಾಳ್ಯಾನನ್ನು ಹೊರಗೆ ಊಟಕ್ಕೆ ಕೂರಿಸುತ್ತಾಳೆ. ಇಂಥ

ಮಾನತೆಯ ಘಟನೆಗಳೇ ಬೆಳೆದು ಸಂಗ್ಯಾ– ಬಾಳ್ಯಾರ ಗೆಳೆತನದ ಕಟ್ಟನ್ನು ಒಡೆಯುತ್ತದೆ. ಬಾಳ್ಯಾನೇ ಗ್ಯಾನನ್ನು ಕೊಲೆಯ ಜಾಗಕ್ಕೆ ಕರೆತರುವ ವಿಪರ್ಯಾಸದಲ್ಲಿ ಮುಗಿಯುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆ ಹಣ ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾರ ಸ್ನೇಹದ ಕಟ್ಟನ್ನು ಮುರಿದರೆ, ವ್ಯಾಪಾರ ವೀರಪ್ಪ– ಗಂಗಿಯರ ಹೊಸ ಂಪತ್ಯವನ್ನು ಮುರಿಯುತ್ತದೆ. ಬಳ್ಳಾರಿಯಿಂದ ಪತ್ರ ಬಂದದ್ದೇ ತಡ ತಡಮಾಡೋದ್ಯಾಕ ೇಗ್ತೇನ ಯಾಪಾರಕಾ ಎಂದು ವೀರಪ್ಪ ಮಡದಿಯನ್ನೇ ಮರೆತು ವ್ಯಾಪಾರದ ಬೆನ್ನು ಹತ್ತುತ್ತಾನೆ ುಸತಾಗಿ ಮದುವೆಯಾದ ಗಂಗಿ ಏಕಾಂತದ ಕಷ್ಟಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಗೋಳಾಡಿದರೆ ಮುತ್ತು ರತ್ನ ತರತೇನ ಕಾಳ ಕೊಡತೇನ ಎಂದು ವ್ಯಾಪಾರದ ಲಾಭದ ಬಗ್ಗೆ ಮಾತಾಡುತ್ತಾನೆ. ಸ್ವಾರಸ್ಯವೆಂದರೆ ಈ ಘಟನೆಗೆ unter-point ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಚಿಕ್ಕ ಉಪಕಥೆಯೂ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬರುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ಡತಿಯೊಂದಿಗೆ ಇರಲು ಈರಪ್ಪ ಪರಮ್ಮ ಎಂಬ ಮುದುಕಿಗೆ ಹೇಳಿ ಕಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಆ ಮುದುಕಿ ಪ್ಪುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ತನ್ನ ಮುದುಕ ಗಂಡನ ಒಪ್ಪಿಗೆ ಕೇಳಲು ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ. ಆ ಮುದುಕ ಅಷ್ಟೆಲ್ಲಾ ರ್ಷಗಳ ದಾಂಪತ್ಯದ ನಂತರವೂ ಪರಮ್ಮನಿಗೆ ಹೋಗಬೇಡ ಮುದುಕಿ ಧಂಡಿ ತಾಳಾಣೆಲ್ಲ, ತೆಕ್ಯಾಗಿದ್ರ ಗಲಿ ರಾತ್ರಿ ಏನೇನಿಲ್ಲಾ ಎಂದು ಹಲುಬುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಕಡೆ ಹರಯದ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ್ಯಾಪಾರಕ್ಕೆ ಹೊರಡುವ ಈರಪ್ಪ, ಇನ್ನೊಂದು ಕಡೆ ವಯಸ್ಸಾದರೂ ಹೆಂಡತಿಯನ್ನು ಬಿಡಲೊಲ್ಲದ ಂದುಕ– ಇವರಿಬ್ಬರು ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಈ ಸಮಾಜದ ಎರಡು ತುದಿಗಳನ್ನು ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಚಿಸಿಕೊಡುತ್ತಾರೆ. ಹೀಗೆಯೇ ಹಳೆಯ ಮೌಲ್ಯವಾದ ಪಾತಿವ್ರತ್ಯ ಮತ್ತು ಹೊಸ ಮೌಲ್ಯವಾದ ತಿ– ಇವೆರಡರ ಘರ್ಷಣೆಯನ್ನು ನಾಟಕದುದ್ದಕ್ಕೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಸಂಗ್ಯಾ ಗಂಗಿಯನ್ನು ಕ್ತಗಟ್ಟುವ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಸ್ವಚ್ಚಂದ ಪ್ರೀತಿಯ ವಕಾಲತ್ತು ಮಾಡುವ ಸಂಗ್ಯಾ ಮತ್ತು ಪಾತಿವ್ರತ್ಯದ ರವವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವ ಗಂಗಿ– ಇವರಿಬ್ಬರ ನಡುವೆ ಮಾತಿನ ಜಟಾಪಟಿಯೇ ನಡೆಯುತ್ತದೆ. ಳ್ಯಾ ಬದುಕು ಜಿಂದಗಾನಿ ಯಾತಕ ಬೇಕ ಈ ಜನುಮದಾಗ ಏನ್ನತಿ ಮೂರು ದಿನದ ಸಂತಿ ಎಂಬ ಗ್ಯಾನ ಸ್ವಚ್ಛಂದತೆಗೆ ಗಂಗಿ ರಾವಣ ದುಶ್ಯಾಸನರ ಉದಾಹರಣೆ ಕೊಟ್ಟು ಒಗತನದ ಪರವಾಗಿ ವಾದ ಂಡುತ್ತಾಳೆ. ಕಡೆಗೂ ಸಂಗ್ಯಾನ ಪ್ರೀತಿ ಗೆಲ್ಲುವುದು ಅಥವಾ ಗಂಗಿಯ ಒಗತನ ಸೋಲುವುದು ಈ ದ ಚರ್ಚೆಗಳಿಂದಲ್ಲ. ಅಥವಾ ಗಂಗಿಯ ಪ್ರಜ್ಞಾಪೂರ್ವಕವಾದ ಆಯ್ಕೆಯಿಂದಲೂ ಅಲ್ಲ. ಹಣದ ಾರಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದ ಪರಮ್ಮ ನಂತರ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಹೆಂಗಸಿನ ಕುಟಿಲತೆಯಿಂದ. ಹೀಗೆ, ಗಂಗಿಯ ತನ ಸೋಲುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಗೆದ್ದ ಸಂಗ್ಯಾನಿಗೆ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವಿವೇಕ ಕಾಡುತ್ತದೆ. ಮಿಕ್ಕಿದ್ದ ಡಿದವರು ದಿಕ್ಕಿಲ್ಲ ಹೋಗ್ಯಾರೋ ಎಂಬ ಎಚ್ಚರಿಕೆ ಮೂಡಿ ಮಾಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಸಂಗ್ಯಾ– ಗಿ ಕೂಡಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಇಬ್ಬರ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಟ್ಟೂ ಹರಿದು ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಈ ಸ್ವಚ್ಛಂದ ನ್ಯತ್ತತೆಯನ್ನು ನಾಟಕ ರಂಗಮಂಚಾಕ ಹೋಗೋಣು ನಡೀರಿ ಎಂಬ ಉನ್ಮಾದದ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಗ ಕ್ರಿಯಾ ವಿಧಿಯ ಹಾಗೆ ಆಚರಿಸುತ್ತದೆ.

ಈ ರೀತಿ, ನಾಟಕದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕತೆಯ ವಿರುದ್ಧ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಪರಸ್ಪರ ುಖಾಮುಖಿಯಾಗುತ್ತ ಹೋಗುವ ಹಲವು ಉದಾಹರಣೆಗಳು ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಎಲ್ಲ ಪಾತ್ರಗಳೂ ಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಗೌರವ ತೋರಿಸುತ್ತವೆ, ಆ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸಲೂ ಯತ್ನಿಸುತ್ತವೆ. ಜತೆಜತೆಗೇ, ಹೊಸ ಮೌಲ್ಯಗಳಾದ ಪ್ರೀತಿ, ಹಣ, ವ್ಯಾಪಾರ– ಇವುಗಳಲ್ಲಿರುವ

ಸ್ವಚ್ಛಂದ ಸುಖಕ್ಕೂ ತೆರೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ಹೀಗೆ ಈ ಎರಡೂ ವಿರುದ್ಧ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಪರಸ್ಪರ ಜಗ್ಗಾಡುವುದು ನಮಗೆ ಅನುಭವವಾಗಲಿಕ್ಕೆ ಕಾರಣ– ಈ ನಾಟಕಕಾರನ ಆಧುನಿಕ ದೃಷ್ಟಿ ಈತ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ಇವೆರಡನ್ನೂ ಸಮತಕ್ಕಡಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟು ತೂಗಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾನೆ.

ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾ ಕೃತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಮಾಡಬಹುದಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಕುತೂಹಲಕಾರಿ ಅನ್ವೇಷಣೆ– ಈ ಕೃತಿ ಯಾಕೆ ಒಂದು ಕೊಲೆಯ ಕಥೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿದೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಇಡೀ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ, ಇವತ್ತಿಗೂ ಕೂಡಾ, ಬೆಳಗಾಂ ಜಿಲ್ಲೆ ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚು ಕೊಲೆ ನಡೆಯುವ ಪ್ರದೇಶ ಎಂಬ ಪೋಲೀಸ್ ಇಲಾಖೆಯ ಅಂಕಿ ಅಂಶ– ಈ ಹುಡುಕಾಟಕ್ಕೆ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಆಯಾಮ ಒದಗಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ. 1872 ಮತ್ತು 1884ರ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಬೆಳಗಾಂ ಜಿಲ್ಲೆಯಲ್ಲಿ ಕೊಲೆ ಮತ್ತು ಹಿಂಸಾಚಾರ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚಾಯಿತೆಂಬುದನ್ನೂ, ಪ್ರತಿ 300 ಜನಸಂಖ್ಯೆಗೆ ಒಂದು ಅಪರಾಧ ದಾಖಲಾಗಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಬೆಳಗಾಂ ಜಿಲ್ಲೆಯ ಗೆಜೆಟಿಯರ್ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಈ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಉಂಟಾದ ಈ ಹಿಂಸೆಯ.ಉಬ್ಬರಕ್ಕೆ ಸಮಾಜ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಕಾರಣಗಳೇನು? ಈ ಕಾರಣಗಳೇ ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾದ ಲೇಖಕನ್ನು ಕೊಲೆಯ ವಸ್ತುವೊಂದನ್ನು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರೇರೇಪಿಸಿದೆಯೇ?– ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಸದ್ಯ ನಾವು ಊಹೆಯ ಉತ್ತರಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಈ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾ ಕೃತಿ ವಸಾಹತುಶಾಹಿ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೆ ಹೇಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಹೊಸ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಎದುರು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳು ಸೋಲುತ್ತಿರುವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಸಂಕ್ರಮಣದ ಅವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾ ವಾಸ್ತವಿಕವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತದೆ, ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಈ ಘರ್ಷಣೆಯಿಂದಾಗಿ ಹಿಂಸೆ, ಕ್ರೌರ್ಯ ಉತ್ಪನ್ನವಾಗುತ್ತಿರುವುದನ್ನೂ ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿ ದಾಖಲಿಸುತ್ತದೆ. ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾದ ಕಟ್ಟಡದಲ್ಲಿ ಉನ್ಮತ್ತ ರಂಗಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ಎಂಬಂತೆ ಚಿತ್ರಿತವಾಗಿರುವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಎರಡು. ಮೊದಲನೆಯದು ಸಂಗ್ಯಾ– ಗಂಗಿಯರ ಮಿಲನ, ಎರಡನೆಯದು ಸಂಗ್ಯಾನ ಕೊಲೆ. ಈ ಕೊಲೆಯ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಭಾಗಿಯಾಗುವ ಪಾತ್ರಗಳು ಬರೀ ಸೇಡಿಗಾಗಿ ಈ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿಲ್ಲ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುವ ಸಮಾಜದಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳಲಾಗದ ಅರಾಜಕರ ಹಾಗೆ ಕೊಲೆಯ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಯಲ್ಲಿ ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಕೊಲೆ ಮಾಡಿದ ಮರುಕ್ಷಣ ಮುಂದಿನ ದಾರಿ ಕಾಣದೆ ಹೊಸ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯ ನ್ಯಾಯಾಲಯಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಶರಣಾಗುತ್ತಾರೆ. ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾ ಅವರ ಈ ಅರಾಜಕ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುತ್ತದೆಯಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಈ ಇಡೀ ಅವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ಹೊಸ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ಕೋರ್ಟು, ಜಡ್ಜ್, ಕಾನೂನು ಪರಿಹಾರ ಕೊಡಬಲ್ಲದು ಎಂಬ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಪರಿಹಾರ ಕೊಡಬಲ್ಲದೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಒಟ್ಟಿಗೇ ಮುಂದಿಟ್ಟು ಕಥೆ ಮುಗಿಸುತ್ತದೆ. ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೇ ರಚಿತವಾದ ಕನ್ನಡದ ಇನ್ನೊಂದು ನಾಟಕ ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗಡೆ ವಿವಾಹ ಪ್ರಹಸನದೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡಿದರೆ ಈ ಅಂಶ ಇನ್ನಷ್ಟು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗಡೆ ನಾಟಕದ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲೂ ಒಂದು ನ್ಯಾಯಾಲಯ, ಒಬ್ಬ ಜಡ್ಜ್ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲಿಯ ಜಡ್ಜ್ ವಿಕೃತಗೊಳ್ಳುತ್ತಿರುವ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಆಧುನಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳೊಂದಿಗೆ ತೂಗಿನೋಡಿ ವಿವೇಕದ ಹಾದಿಯನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾದಲ್ಲೂ ಅಂಥದೇ ಹಾದಿ ಸೂಚಿಸುವ ಸಾಧ್ಯತೆಯಾಗಿ ನ್ಯಾಯಾಲಯ ಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನ್ಯಾಯಾಲಯ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಗೆ ವಿವೇಕದ ಪರಿಹಾರ ಕೊಡುತ್ತದೆಯೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ತೆರೆದು

ಿಸುತ್ತದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ವಸಾಹತುಶಾಹಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಇಗ್ಗಪ್ಪ ಹೆಗಡೆ ನಾಟಕಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಕ್ಕವಾದ ನಿಲುವನ್ನು ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆ ತನ್ನ ಧೋರಣೆಯಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಮತ್ತು ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ಸಮದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ನೋಡುವ ಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾ ಇಂಥದೇ ಸಮ್ಮೇಳವನ್ನು ತನ್ನ ಬಂಧದಲ್ಲೂ ಕೂಡಾ ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿರುವುದರಿಂದ ೊಂದು ಯಶಸ್ವಿ ಕೃತಿಯಾಗಿದೆ. ಒಂದು ದಿಕ್ಕಿನಿಂದ ನೋಡಿದರೆ ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾದ ಕಥೆ– ಹೊಸ ವಸ್ಥೆಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರುವ ವರ್ತಮಾನ ಸಮಾಜದ್ದು. ಹಾಗೆಯೇ ಇನ್ನೊಂದು ಕ್ಕಿನಿಂದ ನೋಡಿದರೆ– ಇದು ಜನಪದ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಚಾಲ್ತಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಒಂದು ಸಿದ್ಧಕತೆಯ ಡವಡಿಕೆಯೂ ಹೌದು. ಒಂದು ಕಡೆಯಿಂದ ಜಾನಪದ ರೂಪಕವೊಂದನ್ನು,archetype ಒಂದನ್ನು ರ್ತಮಾನವಾಗಿಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಇಲ್ಲಿದೆ, ಜತೆಗೇ ವರ್ತಮಾನವನ್ನು ಪುರಾಣವಾಗಿಸಿ ಕಾಣುವ ಯೋಗವೂ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಈ ನಾಟಕದ ಸನ್ನಿವೇಶ, ಪಾತ್ರ ಮುಂತಾದ ವಿವರಗಳು ನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ archetype ಗಳೂ ಹೌದು; ಆ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭದ ಸ್ತವ ಚಿತ್ರಣವೂ ಹೌದು. ಗಂಗಿಯ ಪಾತ್ರ ರಾಧಾನಾಟದ ರಾಧಾನ ಪಾತ್ರದ ಮುಂದುವರಿಕೆ, ತೆಗೇ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನೈತಿಕ ಆಯ್ಕೆಯೊಂದನ್ನು ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿರುವ ಧುನಿಕ ಹೆಂಗಸು. ಪರಮ್ಮ– ಜಾನಪದದಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಒಂದು ಸಿದ್ಧ ಪಾತ್ರ, ತೆಗೇ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ವಿಕೃತಿಯನ್ನು ಕಾಣಿಸುವ ವಾಸ್ತವ ವ್ಯಕ್ತಿ. ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾದ ಕೇಂದ್ರಕ್ರಿಯೆ ಂದು ಸೂಚಿಸಬಹುದಾದ ಸಂಗ್ಯಾ– ಗಂಗಿಯರ ಮಿಲನ ಗಂಡುಹೆಣ್ಣಿನ ಮಿಲನವನ್ನು ವಿಜೃಂಭಿಸುವ ನಪದ ರೂಪಕ. ಜತೆಗೇ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಕಟ್ಟುಹರಿದುಕೊಂಡ ಹೊಸ ಜಗತ್ತಿನ ಗಂಡು– ಹೆಣ್ಣುಗಳ ಚ್ಛಂದ ಆಚರಣೆ. ಹೀಗೆ ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾದ ಒಟ್ಟೂ ಬಂಧದಲ್ಲೇ ಜಾನಪದ ರೂಪಕ ಮತ್ತು ರ್ತಮಾನದ ವಾಸ್ತವ– ಒಂದರಿಂದೊಂದನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಲಾಗದಂತೆ ಬೆಸೆದುಕೊಂಡಿವೆ.

ಇಂಥ ಸಮ್ಮೇಳವನ್ನು ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿರುವ ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾ ನಿಜವಾಗಿ ಜಾನಪದ ಕೃತಿಯೇ? ಕೃಷ್ಣ ರಿಜಾತ ಅಥವಾ ರಾಧಾನಾಟ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೂ ಇದಕ್ಕೂ ಏನು ವ್ಯತ್ಯಾಸ? ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕೆ ನೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿಲ್ಲ. ಕಾರಣ ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾ ಪಾರಿಜಾತ ಅಥವಾ ರಾಧಾನಾಟದ ಎಲ್ಲಾ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ತ್ರಗಳನ್ನೂ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಎರವಲು ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದೆ. ಆದರ ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾ ಜಾನಪದ ರಂಗ ರಂಪರೆಗಳಿಗೆ– ಅಥವಾ ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಬಯಲಾಟದ ಪರಂಪರೆಗಳಿಗೆ ಶಿಷ್ಟವಾದ ಜೀವನ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ತನ್ನದಾಗಿಸಿಕೊಂಡಿದೆಯೇ? ಬಯಲಾಟದ ಪರಂಪರೆಯ ಜೀವನದೃಷ್ಟಿ ಂಥದು?

ಡಾ। ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರು ಬಯಲಾಟಗಳ ಲಕ್ಷಣ ಮತ್ತು ಜೀವನ ದೃಷ್ಟಿಗಳನ್ನು ಲೀಲೆ ಮತ್ತು ರಾಧನೆ ಎಂಬ ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುತಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಾಂದಿ ಒಂದು ಪೂಜೆಯಾದರೆ ಮಂಗಲ ಇನ್ನೊಂದು ೂಜೆ. ಈ ಮಧ್ಯದ ಕ್ರಿಯಾ ಪರಂಪರೆಯೆಲ್ಲ ದೇವರ ಲೀಲೆ, ಕ್ರೀಡೆ, ಆಟ ಎಂಬುದು ಡಾ। ಕಂಬಾರರ ್ಯಖ್ಯೆ. ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಬಯಲಾಟದ ನಿರ್ಣಾಯಕ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಡಾ। ಡಿ.ಆರ್. ಾಗರಾಜ ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಕರಿಬಂಟನ ಕಾಳಗ ಎಂಬ ಬಯಲಾಟದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ. ವರು ಸರಳವಾದ ಬಂಧ, ನೇರವಾದ ಸಂವಹನ ಮುಂತಾದ ಆರು ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಪಟ್ಟಿಮಾಡಿ

ಖಳನೆಯದಾಗಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವೆಂದು ಇದನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ.– ಜನಾಂಗದ ಅಂಗೀಕೃತ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಆರಾಧನೆ. ಇದರ ವಿರುದ್ಧದ ಪ್ರಬಲ ಧ್ವನಿಗಳು ಆ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಇರಬಹುದಾದರೂ ಒಟ್ಟಾರೆಯಾಗಿ ಕೊನೆಪಕ್ಷ ಮೇಲುನೋಟದ ಒಪ್ಪಿಗೆಯಂತೂ ಇದ್ದೇ ತೀರಬೇಕು. ಡಾ। ಕಂಬಾರ ಮತ್ತು ಡಾ। ನಾಗರಾಜ್ ಅವರು ಸೂಚಿಸುವ ಈ ನಿರ್ಣಾಯಕ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾದಲ್ಲಿದೆಯೇ?

ಸಂಗ್ಯಾ– ಗಂಗಿ ಕೂಡುವ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ, ಸಂಗ್ಯಾನನ್ನು ಕೊಲೆ ಮಾಡುವ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಇದೊಂದು ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿ ಎಂಬ ಛಾಯೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆಯಾದರೂ ಆ ರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ವಾಸ್ತವಗಳೂ ಕೂಡಿಕೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಒಟ್ಟನಲ್ಲಿ ಇದು ದೇವರ ಲೀಲೆ ಎಂಬ ಅನುಭವವನ್ನು ಕೃತಿ ಕಟ್ಟಿಕೊಡುವುದಿಲ್ಲ. ಇನ್ನು ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾದಲ್ಲಿ ಮೊದಲಿಗೆ ಹಾಗೂ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ಬರುವ ಗದಗಿನ ಬಸವಣ್ಣ ದೇವರ ಸ್ತುತಿ punctuation ಗಳ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಅಲೌಕಿಕ ಎತ್ತರಕ್ಕೆ ಏರಿಸುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲಕ್ಕಿಂತ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾ ಮೇಲ್ನೋಟಕ್ಕಾದರೂ ಅಂಗೀಕೃತ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಸಾಧಾರಣವಾಗಿ ಜಾನಪದ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ತುದಿಗೆ ದೇವರು ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷನಾಗಿ ಕಥೆಯ ಸಂಘರ್ಷಗಳಿಗೆ ಜನ್ಮಜನ್ಮಾಂತರಗಳ ಕಾರಣಕೊಟ್ಟು ಮೇಲ್ನೋಟದ ಒಂದು ತೀರ್ಮಾನ ಮಾಡುವ ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲಿ ದೇವರು ಬರುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಬದಲು ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನಾಟಕಗಳ ಅಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರುವಂತೆ ಕೋರ್ಟ್ ಬರುತ್ತದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಆ ಕೋರ್ಟ್ ಕೂಡಾ ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಪರಿಹರಿಸಬಲ್ಲುದೇ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಗೆ ಉತ್ತರ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕಗಳು ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡ ತೆರೆದ ಪ್ರಶ್ನೆಯೊಂದಿಗೆ ಮುಕ್ತಾಯಗೊಳಿಸುವ ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾ ಸಾಧಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ ಎಂಬುದು ಅದರ ಆಧುನಿಕತೆಗೆ ಅಂತಿಮ ಸಾಕ್ಷಿ.

ಈ ಎಲ್ಲ ಕಾರಣಗಳಿಗಾಗಿ, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾವನ್ನು–

ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಡೆಯ ಕೊಂಡಿ ಎಂದು ಗುರುತಿಸಿರುವುದನ್ನು ಬದಲಿಸಿ,

ಆಧುನಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೊದಲನೆಯ ಕೊಂಡಿ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುವ ಪುನರ್ ಮೌಲ್ಯಮಾಪನವನ್ನು ನಾವೀಗ ಮಾಡಬೇಕಾಗಿದೆ.

೩

ಸಂಪ್ರದಾಯ ಮತ್ತು ಆಧುನಿಕಗಳನ್ನು ಸಂಶ್ಲೇಷಣೆಗೊಳಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾ ಸಾಧಿಸಿದ ಯಶಸ್ಸನ್ನು ಅದರ ನಂತರ ಬಂದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬಯಲಾಟಗಳಿಗೆ ಸಾಧಿಸಲಾಗಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಹಾಗೆ ಬಂದ ಹಲವು ಸಾಮಾಜಿಕ ಬಯಲಾಟಗಳು ಜಾನಪದ ಪ್ರಕಾರದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ವರ್ತಮಾನದ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳುವ ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾದ ತಂತ್ರವನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿದವೇ ಹೊರತು ತಮ್ಮ ಒಟ್ಟೂ ದೃಷ್ಟಿ ಧೋರಣೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾದ ಆಧುನಿಕತೆಯನ್ನು ರೂಢಿಸಿಕೊಳ್ಳದೇ ಸೋತವು. ಈ ಗುಂಪಿನಲ್ಲಿ ಇದ್ದುದರಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವೆಂದು ಗಮನಿಸಬಹುದಾದ ಒಂದು ಕೃತಿ ಕಡ್ಲಿಮಟ್ಟಿ ಸ್ಟೇಷನ್ ಮಾಸ್ತರ. ಈ ಕೃತಿ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರತೀಕವಾದ ರೈಲ್ವೆ ಸ್ಟೇಷನ್ನನ್ನೇ ಕಥಾ ಕೇಂದ್ರದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅಲ್ಲಿ ನಡೆಯುವ ಒಂದು ಅತ್ಯಾಚಾರ, ಕೊಲೆಯ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾದ ಗಾಢವಾದ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆ, ಜಾನಪದ ಸಿದ್ಧರೂಪಗಳ ಶಕ್ತಿಯುತವಾದ ಬಳಕೆ ಅದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಬದಲು ಕೊಲೆ, ಅತ್ಯಾಚಾರಗಳ ಭಯಾನಕ ವರ್ತಮಾನವೊಂದನ್ನು ಹೇಳುವ ರೋಚಕ ಪ್ರಯತ್ನವಷ್ಟೇ

ಉಳಿಯುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಮುಖ್ಯಕೃತಿ ಜನಪ್ರಿಯವಾದಾಗ, ಅದರ ಜನಪ್ರಿಯ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಕರಿಸಿ ಬರುವ ಮಾದರಿಗಳಂತೆ ಈ ಕೃತಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.

ಇಪ್ಪತ್ತನೇ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದ ನಂತರವಂತೂ ಈ ಸಾಮಾಜಿಕ ಬಯಲಾಟಗಳ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಸತೊಂದು ಪಿಡುಗು ಎದುರಾಯಿತು. ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಆಗ ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾಗತೊಡಗಿದ್ದ ಕಂಪೆನಿ ಟಕಗಳ ಮಾದರಿ ಈ ಬಯಲಾಟಗಳಿಗೆ ದೊಡ್ಡ ಆಕರ್ಷಣೆಯಾಯಿತು. ಹಾಗಾಗಿ ಹಲವಾರು ಇಂಥ ಯಲಾಟಗಳ ಲೇಖಕರು ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕಗಳ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ಬಯಲಾಟಗಳನ್ನು ಸಿದರು. ಈ ಹಾದಿ ಹಿಡಿದದ್ದೇ ತಡ, ಬಯಲಾಟಗಳು ಒಂದೊಂದಾಗಿ ತಮ್ಮ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳನ್ನು ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಕಂಪೆನಿ ನಾಟಕಗಳ ಬಡ ಅನುಕರಣೆಯಾಗಿ ಸೊರಗಿಹೋದವು.

ಹೀಗೆ ಆಧುನಿಕತೆಯ ಆರಂಭದ ಕಾಲದಲ್ಲೊಮ್ಮೆ ಮಿಂಚಿ ಮಾಯವಾದ ಆಧುನಿಕ ಜಾನಪದ ಗಭೂಮಿಯ ಮಾರ್ಗ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮುಖ್ಯ ವಾಹಿನಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಕೊಂಡಿದ್ದು– ತಂತ್ರ್ಯಾನಂತರದ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ. ಆದರೆ ಪೂರ್ಣ ಭಿನ್ನವಾದ ಉದ್ದೇಶ ಮತ್ತು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ.

ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯಾನಂತರದ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಎದುರಿಸಿದ ಬಹುಮುಖ್ಯ ಪ್ರಶ್ನೆ – ರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಭಾರತೀಯವಾಗಿಸುವುದು ಹೇಗೆ ಎಂಬುದು. ನಮ್ಮನ್ನು ಆಳಿಹೋದ ಶ್ಚಾತ್ಯರಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಮತ್ತು ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಹರಡಿರುವ ಹಲವು ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಗೂಡಿಸಲಿಕ್ಕಾಗಿ ಇಂಥ ರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಲಕ್ಷಣವೊಂದನ್ನು ಹುಡುಕಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು – ಎಂಬುದು ಆಗಿನ ದರ್ಭದ ಮುಖ್ಯ ಆಶಯವಾಗಿತ್ತು. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಮತ್ತು ಜಾನಪದ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ನರುಜ್ಜೀವನಗೊಳಿಸುವ ಹಾಗೂ ಆಧುನಿಕ ಸಂವಹನೆಗೆ ಆ ಪ್ರಕಾರಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೆನ್ನುವ ೋರಣೆಗಳಿಗೆ ಮನ್ನಣೆ ಸಿಕ್ಕಿತು.

ಈ ಧೋರಣೆ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಸಿದ ಹೊಸ ಚಳುವಳಿಯನ್ನು ನೋಡುವ ಮೊದಲು ಧೋರಣೆಯಲ್ಲಿ ಅಡಕವಾಗಿರುವ ಒಂದೆರಡು ವೈರುಧ್ಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಗಮನ ಹರಿಸಬೇಕು. ೊದಲನೆಯದಾಗಿ ಈ ಧೋರಣೆಯ ಹಿಂದಿದ್ದ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೆಂದರೆ – ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರು ನಮ್ಮನ್ನಾಳಲು ೊಡಗಿದ ನಂತರ ನಾವು ಏನೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಪ್ರಭಾವವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದೇವೋ ಅದೆಲ್ಲ ಪರಕೀಯವಾದದ್ದು. ದ್ದರಿಂದ ನಾವು ಹೊಸತಾಗಿ ಇತಿಹಾಸವನ್ನು ಶೋಧಿಸಿ ಭಾರತೀಯ ಲಕ್ಷಣಗಳನ್ನು ಅನ್ವೇಷಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಬುದು. ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ತನ್ನ ಸ್ವಂತಿಕೆಯ ಅನ್ವೇಷಣೆಯ ಬರದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೂ ಆಗಿದ್ದ ತಹ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸಿತು – ಎಂಬುದು ಮೊದಲನೆಯ ವೈರುಧ್ಯ. ಈ ಕಾರಣದಿಂದ ಂಪರೆಗೆ ಹಿಂದಿರುಗುವ ಈ ಹೊಸ ಚಳುವಳಿ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕದಂತಹ ಪ್ರಕಾರ ಅಥವಾ ಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾದಂತಹ ಕೃತಿ ಈಗಾಗಲೇ ನಡೆಸಿದ್ದ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಆಧುನಿಕಗಳ ಸಮ್ಮೇಳದ ಯೋಗಗಳನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಗಮನಿಸಲಿಲ್ಲ. ಬದಲು 'ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವ ಜೀರ್ಣವಾಗದೇ ಂಟಾದ ವಿಕೃತಿ ಎಂಬಂತೆ ನೋಡಲಾಯಿತು. ಹಾಗಾಗಿ ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ಬಿಟ್ಟು ಶುದ್ಧ ಸಂಪ್ರದಾಯ, ಶುದ್ಧ ನಪದ– ಇವುಗಳನ್ನು ಹುಡುಕಬೇಕೆಂಬ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆಸಲಾಯಿತು.

ಈ ಧೋರಣೆಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಶ – ಇದೇ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಗಭೂಮಿ ತನ್ನ ವಾಸ್ತವವಾದಿ ಬಿಕ್ಕಟ್ಟಿನಿಂದ ಹೊರಬರಲಿಕ್ಕಾಗಿ ಪೂರ್ವದ ರಂಗಭೂಮಿಯ

ಮಾದರಿಗಳಿಗಾಗಿ ಹುಡುಕಾಡತೊಡಗಿದ್ದು. 1920ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಮೇಯರ್ ಹಾಲ್ಡ್ ಮತ್ತು ಕ್ರೇಗ್‌ರಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭವಾದ ಈ ಹುಡುಕಾಟ 1950ರ ದಶಕದ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಬ್ರೆಖ್ಟ್ ಆರ್ತೋ ಮುಂತಾದ ಹಲವು ಗಣ್ಯ ರಂಗಕರ್ಮಿಗಳನ್ನು ತನ್ನೊಳಗೆ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡಿತ್ತು. ಇವರು ಪೂರ್ವದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಡೆ ತಿರುಗಲಿಕ್ಕೆ ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರೇರಣೆಗಳಿದ್ದವು. ಒಂದು– ವಾಸ್ತವವಾದಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಜಡತೆ, ಅರಂಜನೀಯತೆಗಳನ್ನು ಮೀರುವ ಶೈಲೀಕರಣದ ತಂತ್ರಗಳು ಅವರಿಗೆ ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ ಕಂಡವು. ಇನ್ನೊಂದು – ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಭೌತವಾದೀ ಉತ್ಪ್ರೇಕ್ಷೆಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ಧಾರ್ಮಿಕ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಗುಣಗಳುಳ್ಳ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಅವರು ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ಕಾಣತೊಡಗಿದ್ದರು. ಈ ಪ್ರೇರಣೆಗಳಿಂದ ಹೊರಟ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಅನ್ವೇಷಕರು ಭಾರತೀಯ ರಂಗಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ಶೈಲೀಕರಣದ ತಂತ್ರಗಳನ್ನೂ, ಅಲೌಕಿಕ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ಅವೇ ಭಾರತೀಯ ರಂಗಪರಂಪರೆಯ ಮುಖ್ಯಲಕ್ಷಣ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಹುಟ್ಟಿಸಿದರು. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರು ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನೋಡಿದ ಈ ದೃಷ್ಟಿ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ನಾವು ನಮ್ಮ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ಈ ಕಣ್ಣಿನಿಂದಲೇ ನೋಡುವಂತೆ ಮಾಡಿತು. ಹಾಗಾಗಿ ಭಾರತೀಯತೆಯನ್ನು ಹುಡುಕುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳು ಬಹುಮಟ್ಟಿಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಿಗೆ ಯಾವುದೂ ಭಾರತೀಯ ಅನಿಸುತ್ತದೆಯೋ ಅಂಥದನ್ನು ಹುಡುಕುವ ಪ್ರಯತ್ನವಾಗಿಬಿಟ್ಟಿತು. ಇದು ಈ ಧೋರಣೆಯ ಎರಡನೆಯ ವೈರುಧ್ಯ.

ಭಾರತೀಯತೆಯ ಹುಡುಕಾಟದಲ್ಲಿರುವ ಈ ವೈರುಧ್ಯಗಳು 1960ರ ದಶಕದ ಈಚೆಗೆ ನಡೆದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪುನರ್ನಿರ್ಮಾಣದ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಇಂಥ ಪುನರ್ನಿರ್ಮಾಣದ ಪ್ರಯತ್ನಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ತುದಿಗೆ ಗಂಭೀರ ಪ್ರಯೋಗಗಳೂ ಇವೆ, ಇನ್ನೊಂದು ತುದಿಗೆ ಭಾರತ ಉತ್ಸವಗಳಿಗಾಗಿ ತಯರಾದ ಎಕ್ಸ್‌ಪೋರ್ಟ್ ಕ್ವಾಲಿಟಿ ಜಾನಪದವೂ ಇದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಬಗ್ಗೆ ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳು ಕಾಣಿಸುವ ಧೋರಣೆಯಲ್ಲೂ ಅಷ್ಟೇ ಭಿನ್ನತೆಗಳೂ ಇವೆ. ಆದರೂ ಸ್ವಲ್ಪ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಸರಳೀಕರಿಸಿ ಸಾಧಾರಣಗೊಳಿಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ಈ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಯತ್ನಗಳೂ ಜಾನಪದದ ಆಕರ್ಷಕವಾದ ಹೊರಮೈ ರೂಪವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ. ಜಾನಪದದ ಒಂದು ಸಂವಹನಾಶೀಲತೆ, ಅದರ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ – ಪ್ರದರ್ಶಕ ಸಂಬಂಧದ ಸೀದಾತನ, ವಿರುದ್ಧ ಅಂಶಗಳನ್ನು ದಿಗ್ಭ್ರಮೆಗೊಳಿಸುವಂತೆ ಒಂದರೊಡನೊಂದು ಜೋಡಿಸುವ ಗುಣ, ಕಥಾನಕವನ್ನು ಬಿಚ್ಚಿಡುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ರಚನಾ ವಿಧಾನ, ಕಾಲ, ದೇಶ, ವಿಸಂಗತಿಯಂತಹ ಅನನ್ಯ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಗಳು ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ಕೈಬಿಟ್ಟು ಮೇಲುಮೇಲಕ್ಕೆ ಚಂದವಾಗಿ ಕಾಣುವ ಹಾಡು, ಕುಣಿತ, ಸಂಗೀತ, ವೇಶಭೂಷಣ – ಇವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಇಂಥ ಪುನರ್ನಿರ್ಮಾಣಗಳು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇಂಥ ಪುನರ್ನಿರ್ಮಿತ ಜಾನಪದವನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ನಮಗೆ ಜಾನಪದವೆಂದರೆ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ದೇಶ – ಕಾಲದ ಜನ ತಮ್ಮ ಬಿಡುವಿನ ವೇಳೆಯನ್ನು ಸೊಗಸಾಗಿ ಕಳೆಯಲು ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಒಂದು ಸಾಧನ ಎಂಬಂತಹ ಅನಿಸಿಕೆ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಜಾನಪದ ಅಥವಾ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಕ ರಂಗಭೂಮಿ ಕೂಡಾ ಒಂದು ಕಾಲದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ದಾಖಲೆ – ಎಂಬ ಅಂಶ ಮರೆತೇ ಹೋಗುತ್ತದೆ.

ಇನ್ನು ಸಂಪ್ರದಾಯ ಹಾಗೂ ಆಧುನಿಕ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಮೇಳೈಸಿದ ನಾಟಕ ಕೃತಿಗಳ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಬರೋಣ. ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು 1960ರ

ಕದಲ್ಲಿ ಬಂದ ಕಂಬಾರರ ಋಷ್ಯಶೃಂಗ ನಾಟಕದಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಿ ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಬಂದ ಗಿರೀಶ್ ರ್ನಾಡರ ನಾಗಮಂಡಲದ ತನಕ ಹಲವು ನಾಟಕಗಳು ಹಲವು ರೀತಿಯಿಂದ ಮಾಡುತ್ತ ಬಂದಿವೆ. ಜವಾಗಿಯೇ, ಈ ರಾಶಿಯಲ್ಲಿ ಹಲವು ಮುಖ್ಯ ನಾಟಕಗಳನ್ನು ಮಾದರಿಯಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡ ಜೊಳ್ಳು ಟಕಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯೇ ಸಾಕಷ್ಟಿದೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಈ ರಾಶಿಯಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾದ, ಜನಪ್ರಿಯವಾದ ಟಕಗಳನ್ನೇ ನೋಡುವುದಾದರೆ – ಕಾರ್ನಾಡರ ಹಯವದನ ಒಂದು ಮಾದರಿಯ ಪ್ರತಿನಿಧಿ ನ್ನವಂತಿದೆ. ಅದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಮಾದರಿಯ ಪ್ರತಿನಿಧಿ ಎನ್ನಬಹುದಾದದ್ದು ಬಾರರ ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ.

ಹಯವದನ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಮೂಲ ಬೇತಾಳ ಪಂಚವಿಂಶತಿಯ ಕಥೆ, ಆದರೆ ಥಾಮಸ್‌ಮನ್ನನ ಕಥೆಯ ಮೂಲಕ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಎರವಲಾಗಿ ಹೋಗಿ ವಾಪಾಸ್ಸು ಬಂದದ್ದು. ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಳಸಲಾದ ಲವು ಜಾನಪದ ತಂತ್ರಗಳು ವಿವಿಧ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಂದ ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿದ್ದು, ಆದರೆ ಮುಖವಾಡ, ಕಿರುತೆರೆ ಂತಾದ ಬಹುಪಾಲು ಅಂಶಗಳು ಯಾವೊಂದು ನಿಶ್ಚಿತ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೂ ನೇರ ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದ ಧಾರಣೀಕೃತವಾದ ಜಾನಪದ ತಂತ್ರಗಳು, ಮುಖ್ಯ ಕಥೆಯೊಂದಿಗೆ ಮನುಷ್ಯದೇಹ ಕುದುರೆಯ ಮುಖದ ಇನ್ನೊಂದು ಉಪಕಥೆಯ ಪೂರ್ವರಂಗ – ಇವು ಹಯವದನನ ಅಂಗಾಂಶಗಳು. ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ಸುವ ಒಂದು ಚೆಂದವಾದ, ಬಿಗಿಯಾದ, ವ್ಯವಸಾಯೀ ನಾಟಕಕಾರನ ಶಿಸ್ತಿನ ಬಂಧ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಧಿತವಾಗಿದೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಅತ್ಯಂತ ಆಕರ್ಷಣೀಯ ನಾಟಕ ಇದು – ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ದೇಹವಿಲ್ಲ.

ಆದರೆ ಈ ನಾಟಕದ ದೌರ್ಬಲ್ಯವಿರುವುದೂ ಈ ಬಂಧ ಚೆಂದಗಳನ್ನೇ ಆಸ್ತಿಯಾಗಿಸಿಕೊಂಡ ತದಲ್ಲೇ. ಈ ನಾಟಕದ ಎಲ್ಲ ಜಾನಪದ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ ಆಯ್ಕೆಮಾಡಿ ಅಳವಡಿಸಿದ ದೃಷ್ಟಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಣೆಯುಳ್ಳದ್ದು. ಆ ಕಾಲದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ರಂಗ ನಿರ್ದೇಶಕರು ಯಾವುದನ್ನು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮುಖ್ಯ ಅಂಶಗಳು ಎನ್ನಬಹುದಿತ್ತೋ ಅಂಥ ಅಂಶಗಳನ್ನೇ ಈ ನಾಟಕ ಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಿಂದ ಹೆಕ್ಕಿಕೊಂಡಿದೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಹೀಗೆ ಎತ್ತಿಕೊಂಡ ಜಾನಪದ ಶಗಳನ್ನು ಅವುಗಳ ಮೂಲ ಸಂದರ್ಭ, ಸ್ವರೂಪಗಳಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ಸಾಧಾರಣೀಕೃತಗೊಳಿಸಿದ ರೀಕರಣದ ತಂತ್ರಗಳಾಗಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಬಳಸಲಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯನ್ನು ೀಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಕಣ್ಣುಗಳಿಂದ ನೋಡಿದ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಈ ಒಟ್ಟೂ ಕಟ್ಟಡಕ್ಕೆ ಒಂದು ಫಾರಿನ್ ರ್ನ್ಡ್ ಕಥೆಯೇ ಅಗತ್ಯವಾಗಿರಬೇಕು ಮತ್ತು ಆ ಕಾಲದ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಮಾಜಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ರ್ಥಪೂರ್ಣವೆನಿಸಬಹುದಾದ ಅಪೂರ್ಣತೆಯ ಥೀಮ್ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗಿದೆ.

ಹಯವದನ ನಾಟಕಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸಮಾನಾಂತರ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಉದಾಹರಣೆ ಕೊಡಬಹುದಾದರೆ ದು 1960ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿದ್ದ ನಮ್ಮ ಅಮೂರ್ತ ಚಿತ್ರಕಲೆಯದು. ಅಂಥ ಅಮೂರ್ತ ತ್ರಕಲೆಯ ಮಾರ್ಗವೂ ಕೂಡಾ ತನ್ನ ಒಟ್ಟೂ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಿಂದ ಎರವಲಾಗಿ ಪಡೆಯಿತು. ದರೆ ಭಾರತದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಕೆಲವು motif ಗಳನ್ನೂ ತಾಂತ್ರಿಕ ಚಿತ್ರಕಲೆಯ ಕೆಲವು ಪವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನೂ ಸೇರಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಈ ಅಮೂರ್ತ ಚಿತ್ರಕಲೆಯಂತೆ ಹಯವದನವೂ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಷ್ಟಿಯನ್ನೇ ಮೂಲದಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವ ಕೃತಿ. ಆದರೆ ಭಾರತೀಯತೆ ಇಲ್ಲಿ ಅಲಂಕಾರಗಳಲ್ಲಿ, ನಾಟಕದ

ನಿರ್ವಹಣೆಗೆ ಬಳಸಿದ ತಂತ್ರಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು motif ಎನ್ನುವಂತೆ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲ್ಪಟ್ಟಿದೆ. ಈ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ಈ ನಾಟಕದ ಅಲಂಕಾರಿಕ ಗುಣವನ್ನೇ ಬೆಂಬಲಿಸಿದ ಬಿ.ವಿ. ಕಾರಂತರ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಪ್ರಯೋಗ, ಈ ಕಾರಣಗಳಿಂದಾಗಿಯೇ ತುಂಬ ಆಕರ್ಷಕವಾಗಿ ಕಂಡರೂ ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಆಧುನಿಕ ಜಗತ್ತಿನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ ನೀಡಬೇಕಾದ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ ಅಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೇ ಉಳಿದುಬಿಡುತ್ತದೆ.

ತುಘಲಕ್ ನಾಟಕದೊಂದಿಗೆ ಇದನ್ನು ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡಿದರೆ ಈ ದೌರ್ಬಲ್ಯ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ತುಘಲಕ್ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವೂ ಒಂದರ್ಥದಲ್ಲಿ ಅಪೂರ್ಣತೆಯ ಸಮಸ್ಯೆಯೇ. ಆದರೆ, ಈ ನಾಟಕದ ಕಟ್ಟಡ ಅಲಂಕಾರಿಕ, ಅಮೂರ್ತದ ಕಡೆಗೆ ವಾಲದೇ, ವಾಸ್ತವವಾದಿ ನೆಲಗಟ್ಟಿನ ಮೇಲೆ ನಿಲ್ಲುವುದರಿಂದ ಈ ಅಪೂರ್ಣತೆಯ ಕಡೆಗೆ ಸಾಮಾಜಿಕ, ರಾಜಕೀಯ, ಧಾರ್ಮಿಕ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ ಅರ್ಥವಿಸ್ತಾರಗಳು ಒದಗಿ ಬರುತ್ತವೆ. ತುಘಲಕ್ ನಾಟಕವೂ ಆಧುನಿಕ ಮತ್ತು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ದೃಷ್ಟಿಗಳನ್ನು ಸಂಶ್ಲೇಷಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನವೇ ಸರಿ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಭಾರತೀಯತೆ ಅಲಂಕಾರವಾಗಿ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ತಂತ್ರವಾಗಿಯೂ ಬಳಕೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕಂಪನಿ ನಾಟಕ, ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್, ಕಾಲಿಗುಲ, ನೆಹರೂ –ಹೀಗೆ ಹಲವು ರಂಗಕಲ್ಪನೆಗಳು, ಅರ್ಥಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಪಾಕಗೊಂಡಿವೆ.

ಗಿರೀಶ್ ಕಾರ್ನಾಡರ ಜಾನಪದ ಪ್ರಜ್ಞೆಗಿಂತ ತುಂಬ ಭಿನ್ನವಾದ ಜಾನಪದ ಅನುಭವವಿರುವ ಲೇಖಕ ಚಂದ್ರಶೇಖರ ಕಂಬಾರರು. ಆದ್ದರಿಂದ ಅವರ ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ಹಯವದನಕ್ಕಿಂತ ತೀರಾ ಭಿನ್ನವಾದ ಆಧುನಿಕ ಜಾನಪದ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುತ್ತದೆ. ಹಯವದನ ಜಾನಪದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡ ರೀತಿ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತ ವರ್ಗದ ಕಲಾಸಹೃದಯತೆಯ ರುಚಿಯನ್ನು ಕಾಣಿಸುವಂಥದಾದರೆ ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ಜಾನಪದದ ಒರಟುತನ, ನಯ ನಾಜೂಕಿಲ್ಲದ ಚುಚ್ಚು ಸಂವಹನ, ನಿಗೂಢ ಕ್ರಿಯಾವಿಧಿಗಳು – ಮುಂತಾದವು ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ಎರಡೂ ಮಾದರಿಗಳ ನಡುವಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಬರಿಯ ತಂತ್ರಗಾರಿಕೆಯದಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ – ಎಂಬುದೂ ಗಮನಾರ್ಹ. ಹಯವದನ ಪುರಾಣ ಕಲ್ಪನೆಯೊಂದನ್ನು ಅಮೂರ್ತ ನೆಲೆಯಲ್ಲೇ ಅನ್ವೇಷಿಸುತ್ತದೆ; ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ಒರಟು ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಪುರಾಣ ಕಲ್ಪನೆಯಾಗಿಸಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ಕಾರ್ನಾಡರು ಜಾನಪದದ ತಂತ್ರಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಎರವಲಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೆ ಕಂಬಾರರು ಜಾನಪದದ ಒಟ್ಟೂದೃಷ್ಟಿಯನ್ನೇ ಎರವಲಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಂತೆ ಅನಿಸುತ್ತದೆ.

ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿಯ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾದೊಂದಿಗೆ ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡಿದರೆ ಇದರ ಕೆಲವು ವಿಶಿಷ್ಟ ಲಕ್ಷಣಗಳು ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತವೆ. ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ಮತ್ತು ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾಗಳ ಕಥೆ ಬಹಳ ಸಮೀಪದ ಸಾಮ್ಯಗಳಿರುವಂಥದು. ಈ ಎರಡೂ ಕೃತಿಗಳೂ ಆಧುನಿಕ ಮತ್ತು ಜಾನಪದ ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿವೆ. ಆದರೆ ಈ ಆಧುನಿಕ ಮತ್ತು ಜಾನಪದಗಳ ಸಮ್ಮೇಳನವನ್ನು ಯಾವ ರೀತಿಯಿಂದ ಮಾಡಿವೆ – ಎಂಬುದರಲ್ಲಿ ಇವೆರಡಕ್ಕೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಸಂಗ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾ ಜಾನಪದದ ಸಿದ್ಧರೂಪಗಳನ್ನು ಮೂಲವಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅದನ್ನೇ ವಾಸ್ತವಿಕ ಚಿತ್ರಣವೂ ಆಗುವಂತೆ ಪರಿವರ್ತಿಸುತ್ತದೆ. ಜಾನಪದದ ಸಿದ್ಧ ಪಾತ್ರಗಳಿಂದ ಹೊರಟು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಆ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ಮಾನವ ಸಹಜ ಸ್ವಭಾವಗಳ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನಾಗಿ ಪರಿವರ್ತಿಸುತ್ತದೆ. ನೀತಿ ಹೇಳುವ ಕಥಾನಕದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಿಂದಲೇ ಹೊರಟು ಅಂತಿಮವಾಗಿ ಪ್ರಶ್ನೆಯೊಂದನ್ನು ತೆರೆದಿಟ್ಟು ಜಾನಪದದ

ಾನಿಧಿಯಾಗಿಸುತ್ತದೆ, ನಿಜಜೀವನದ ಸಾಮಾಜಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಾತ್ರಗಳ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸುತ್ತದೆ. ವರ್ತಮಾನದ ಕಥಾನಕದಿಂದ ಹೊರಟು ಜಾನಪದ ನೀತಿಬೋಧೆಯ ಕಡೆಗೆ ತಿರುಗುತ್ತದೆ. ಉಳುವವನೇ ಹೊಲದೊಡೆಯ ಎಂಬ ಈ ನೀತಿ ಜಾನಪದದ ದರ್ಶನವಲ್ಲ. ಆಧುನಿಕ ಸಮಾಜ ನ ಎಂಬುದೇನೋ ನಿಜ. ಆದರೆ ಈ ನೀತಿಯನ್ನು ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಸಾಧಿಸುವ ಮಾರ್ಗ ಜಾನಪದದ್ದು. ಾಹರಣೆಗೆ, ಇದೇ ತತ್ವವನ್ನು ನಾಟಕದ ಅಂತಿಮ ಘೋಷಣೆಯಾಗಿ ಹೇಳುವ ಬ್ರೆಖ್ಟ್‌ನ ಕಕೇಸಿಯನ್ ಸರ್ಕಲ್ ನಾಟಕವನ್ನು ಹೋಲಿಸಿ ನೋಡಬಹುದು. ಆ ನಾಟಕದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೆಯತನವೇ ುಷ್ಯನಿಗೆ ಅಪಾಯಕಾರಿಯಾಗುವ ಇವತ್ತಿನ ಸಮಾಜದ ದ್ವಂದ್ವ, ಹುಚ್ಚುತನ ಮಾತ್ರ ನ್ಯಾಯ ಗಿಸಬಲ್ಲಂಥ ಇವತ್ತಿನ ಸಮಾಜದ ವ್ಯಂಗ್ಯ – ಹೀಗೆ ಹಲವು ವಾಸ್ತವಗಳ ದ್ವಂದ್ವ ಘರ್ಷಣೆಯ ರ ಒಂದು ಹೊಸದಾರಿ ಎಂಬಂತೆ ಈ ಘೋಷಣೆ ಕುದಿಗೆ ಸೇರಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ೀಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ಜಾನಪದ ಪುರಾಣವಾಗಿಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ದ್ವಗಳನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಬಿಡುವುದರಿಂದ ಕಡೆಯ ಆಧುನಿಕ ನೀತಿಯೂ ಜಾನಪದವೇ ಬಿಡುವ ಅಪಾಯವನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆ ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ನಾಟಕ ಪ್ರತಿನಿಧಿಸುವ ಆಧುನಿಕ ಜಾನಪದ ಮಾದರಿ ತನ್ನ ಕಟ್ಟಡದಲ್ಲಿ ಸ್ತವತೆಯ ಘರ್ಷಣೆಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವಲ್ಲಿ ಸೋಲುವುದರಿಂದ ಇವತ್ತು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ನೋಡಿದರೆ ಸ್ಯಾಬಾಳ್ಯಾ ನಮಗೆ ಆಧುನಿಕವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ಜಾನಪದ ಎಂಬಂತೆ ೀಚರಿಸುತ್ತದೆ.

ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಹೇಳಿಯೂ ಒಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. – ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ನಾಟಕದ ಮಿತಿ ನಾಟಕಕಾರರಾಗಿ ಕಂಬಾರರ ಮಿತಿ ಖಂಡಿತಾ ಅಲ್ಲ. ಅವರ ಕಾವ್ಯ, ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಟಕಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ಗಮನಿಸಿದರೂ ಇದು ಸತ್ಯ. ಸಾಂಬ–ಶಿವ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಕಂಬಾರರು ಜೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ಾದರಿಯನ್ನು ಪೂರ್ಣ ಕೈಬಿಟ್ಟು ಹೊಸತೇ ಆದ ಆಧುನಿಕ – ಜಾನಪದಗಳ ಸಂಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಅನ್ವೇಷಣೆ ಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಅವರ ಇತ್ತೀಚಿನ ನಾಟಕ ಸಿರಿಸಂಪಿಗೆ ಹಯವದನ ಮಾದರಿಯ ಅಮೂರ್ತ ಕಟ್ಟಡವನ್ನು ಸಿ ನೋಡುವ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ ನಾಟಕ ಲೋಕದಲ್ಲಿ ಇವತ್ತಿಗೂ ಈ ಹುಡುಕಾಟವನ್ನು ುರ್ಥವಾಗಿ ಮುಂದುವರೆಸುತ್ತಿರುವವರು ಕಂಬಾರರು ಒಬ್ಬರೇ.

ಕಂಬಾರರ ಈ ಹುಡುಕಾಟ ವಿಶಾಲ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಒಟ್ಟು ುಡುಕಾಟವೂ ಹೌದು. ಇವತ್ತು 1980ರ ದಶಕದ ಅಂಚಿನಲ್ಲಿರುವ ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ ಹಯವದನ ೋಕುಮಾರಸ್ವಾಮಿ ಮಾದರಿಗಳು ಬಿಟ್ಟ ಜಾಗದಿಂದ ಮುನ್ನಡೆಯುವ ಸಂಪ್ರದಾಯ – ಆಧುನಿಕಗಳ ೊಸ ರೀತಿಯ ಸಮ್ಮೇಳವೊಂದಕ್ಕಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತಿದೆ. ಇಂಥ ಸಮ್ಮೇಳವನ್ನು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಮಾಡುವ ಟಕವೇ ನಮ್ಮ ಮುಂದಿನ ರಂಗ ಚಳುವಳಿಯನ್ನು ಉದ್ಘಾಟಿಸುವ ನಾಟಕವಾಗುತ್ತದೆ – ಎಂಬುದು ಲೇಖನದ ಒಟ್ಟು ಆಶಯ.

ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾ ಮತ್ತು ತಂಬೂರಿ

— ಗೌರೀಶ ಕಾಯ್ಕಿಣಿ

ಬ್ರಿಟಿಷರು ನಮ್ಮನ್ನು 250 ವರ್ಷ ಆಳಿದರು. ನಮ್ಮ ಪಾರಂಪರಿಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮೇಲೆ ಹಲವು ನಿಟ್ಟಿನಿಂದ, ಹಲವು ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಅವರು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಿದರು. ನಮ್ಮ ವೇಷ–ಭೂಷಣ, ಭಾಷೆ, ಆಚಾರ, ವಿಚಾರ, ಆಟ– ಪಾಠ, ಊಟ, ಆಡಳಿತ, ಸಂಸ್ಥೆ– ಸಂಘಟನೆ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಮೇಲ ತಮ್ಮ ಜೀವನ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಅಚ್ಚೊತ್ತಿದರು.

ಆದಾಗ್ಯೂ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತವನ್ನು ಭ್ರಷ್ಟ ಮಾಡಲು ಅವರಿಂದ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಮುಸ್ಲಿಂ ಆಳ್ವಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಆದರೂ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಅರಬ್, ಪಾರ್ಸಿ ಸಂಗೀತದ ವರ್ಚಸ್ಸು ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಬಿದ್ದಿತ್ತು. ಖಮಾಜ, ಹಮೀರ, ಪೀಲೂ ಮುಂತಾದ ರಾಗಗಳು, ಕವ್ವಾಲಿ, ಗಝಲ್, ತರಾನಾ, ಖ್ಯಾಲ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಾಕಾರಗಳು ಈ ವರ್ಚಸ್ಸಿನ ಫಲಗಳು; ಭಾರತೀಯ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತದ ಉದ್ದಾಮ ಗಾಯಕರು, ವಾದಕರು, ಪೋಷಕರು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಶತಮಾನಗಳಿಂದಲೂ ಈ ನಿಷ್ಠಾವಂತ ಉಸ್ತಾದ ದೇಶೀಯರಿದ್ದಾರೆ, ತಾನ್‌ಸೇನ್, ಬೈಜೂಬಾವರ, ಹರಿದಾಸರೇ ಮುಂತಾದ ಹಿಂದೂ ಸಂಗೀತಗಾರರನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ.

ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಪರ್ಕದಿಂದ– ವಿಶೇಷತಃ ದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಪಿಟೀಲು(Violin) ಭದ್ರವಾಗಿ ನೆಲೆಗೊಂಡಿತು. ಈಚೆಗೆ ಹಾರ್ಪ್, ಗಿಟಾರ್, ಮೆಂಡೋಲಿನ್‌ಗಳು ಸಂಗೀತಗಾರರ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಬಂದಿದೆ. ಇನ್ನು ನಮ್ಮ ಸಮಾರಂಭಗಳ ಗದ್ದಲ ಗೊಂದಲಗಳಿಗೆ ಬಲಿಷ್ಠ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಬ್ಯಾಂಡ್ ಬಜಾವಣೆ ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ರೂಢವಾಗಿದೆ. ಆದರೂ ಭಾರತೀಯ ಮತ್ತು ಐರೋಪ್ಯ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನು ಕಲಬೆರಕೆ ಮಾಡುವವರು, ಪಂಜೆ ಉಟ್ಟು ಹ್ಯಾಟ್ ಧರಿಸಿದಂತೆ; ಮಡಿ ಪೀತಾಂಬರವನ್ನುಟ್ಟು ಸ್ಕೂಟರ್ ಏರಿ ಪೂಜೆಗೆ ಹೋಗುವಂತೆ ಏನೋ ಅಸಂಗತವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಭಾರತೀಯ ಹಾಗೂ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಗಳ ಮೂಲತಃ ತತ್ವದಿಂದಲೂ, ಂದಲೂ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಆಗಿ ಸಾಗಿ ಬಂದಿದೆ. ಅವರ ಸಿಂಫೋನಿ (Symphony) ಸ್ವಾರಸ್ಯವೇ ಬೇರೆ, ರಾಗ ರಾಗಗಳ ಸ್ವಾರಸ್ಯವೇ ಬೇರೆ. ನಮ್ಮ ರಾಗಗಳಿಂದ ಕೆಲವೊಂದು ಭಾವ ವೃತ್ತಿ (Mood) ಆಕಾರಗೊಂಡರೆ ಅವರ ಸಿಂಫನಿಗಳಿಂದ ಕೆಲವೊಂದು ಪ್ರಸಂಗ ವಿಶೇಷಗಳು (Theme) ಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಇವೆರಡೂ ಪದ್ಧತಿಗಳು ಸ್ವಯಂಪೂರ್ಣ. ಸ್ವಪರ್ಯಾಪ್ತ ಂತರ ರೇಷೆಗಳ ಮೇಲೆ ಸಾಗುವ ನಾದ ರೂಪಕಗಳು.

ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತ ವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರಧಾನ ಮತ್ತು ರಾಗ ಪ್ರಧಾನ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಗೀತ, ವೃಂದ ಪ್ರಧಾನ ಮತ್ತು ಪ್ರಧಾನ. ಈಗಿತ್ತಲಾಗಿ ನಮ್ಮ ಸುಗಮ (ಲಘು) ಸಂಗೀತ, ಭಾವಗೀತ, ರಂಗಗೀತ, ಸಿನಿಮಾ ೀತ ಸ್ವರ ಪ್ರಧಾನವೇ ಆದಂತಿದೆ. ಅದು ಹೊಸತನ ಹೊಸ ಸೋಗಲಾಡಿತನಕ್ಕೆ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದ ರುಚಿ ತೆರೆದುಕೊಂಡ ಇಂದಿನ ಸರ್ವಸಂಕರ ಯುಗದ ಒಂದು ಧರ್ಮ.

ಭಾರತೀಯ ಸಂಗೀತದ ಸ್ವರೂಪ ಮೆಲೊಡಿ (Melody) ಶೃತಿ ಸ್ವರ ರಚನೆಯ ಇಂಪಾದ ಮಿಲನ. ಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಗೀತದ ಸ್ವರೂಪ ಹಾರ್ಮೊನಿ (Harmony) ವಿವಿಧ ಸ್ವರಗಳ ಸಂರಚನೆ– ಶ್ರಾವ್ಯವಾದ ಲನ. ಮೆಲೋಡಿಯಲ್ಲಿ ಕಂಠ ಮಾಧುರ್ಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ. ಹಾರ್ಮೋನಿಯಲ್ಲಿ ಸಂವಾದಿ– ವಿವಾದಿ, ಮಿಶ್ರ ಸ್ವರ ವೃಂದಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ. ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಸ್ವರ ಸಪ್ತಕವೇ ಆಧಾರ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿ ಅದು ಕ. ಎರಡು ಸ್ವರಗಳ ಗುಂಪು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತ, ಜನ್ಯ ಜನಕ ರಾಗಗಳಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. 5–7 ಸ್ವರಗಳ ಗುಂಪಿನಿಂದ ಒಂದು ರಾಗ ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಗೀತದ ಜೀವ ಘಟಕ ಕಾರ್ಡ್ (Chord) ಕೂಡಿಯೇ ನುಡಿಸುವ ಒಂದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ವರಗಳ ಗುಂಪು ಮತ್ತು ಅವುಗಳಿಂದ ಮಿಶ್ರವಾಗಿ ಒಡಮೂಡುವ ಹಾರ್ಮೊನಿ.

ನಮ್ಮ ಸ್ವರ ವಿಭಜನೆ ಶೃತಿ ಪ್ರಧಾನ. ಒಂದು ಆಧಾರ ಶೃತಿ (Key Note) ಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ರ ಸರಣಿ. ಇದಕ್ಕೆ ಮೂರು ನಾಮಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಚಾರ– ಮಂದ, ಮಧ್ಯ ಮತ್ತು ತಾರ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸ್ವರ ಗಡಣೆ ಅದರ ಉಚ್ಚ, ನಿಮ್ನ ಮಟ್ಟಗಳಿಂದ, ಮೇಜರ್ ಟೋನ್, ಮಾಯ್ನರ್ ಟೋನ್, ಸೆಮಿ ೋನ್, ಡಾಯ್ ಟೋನ್ ಇತ್ಯಾದಿ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಸ್ವರಗಳು ಶುದ್ಧ, ತೀವ್ರ ಮತ್ತು ಕೋಮಲವೆಂಬ ದವುಳ್ಳವು. ಶುದ್ಧ ಸ್ವರಗಳು (ಸ ಮತ್ತು ಪ– ಷಡ್ಜ ಮತ್ತು ಪಂಚಮ) ಒಂದೊಂದೆ. ಉಳಿದ ಐದು ರಗಳಿಗೆ ತೀವ್ರ ಕೋಮಲಗಳೆಂಬ ಎರಡು ಪರ್ಯಾಯಗಳು.

ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಸ್ವರಗುಚ್ಛ (Chord) ಗಳ ಸಂರಚನೆಯಿಂದ ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾದ ಸಂಘಟನೆ (Orchestration) ಆಗುತ್ತದೆ. ಅದು, ಕಲೆಯೂ ಸರಿ. ಶಾಸ್ತ್ರವೂ ಸರಿ– ಪಾಕಶಾಸ್ತ್ರದಂತೆ; ಎಲ್ಲಿ ಷ್ಟು ಸ್ವರ ಮೇಳಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸುವುದು ಈ ಸಂಯೋಜನ (Combination) ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರೀಕರಣದ ರ್ಮ. ವಿವಿಧ (Chords) ಗಳಂತೆಯೇ ಅವನ್ನು ಮಾಡಿಸುವ ವಿವಿಧ ವಾದ್ಯವೃಂದವೂ ಸರಿಯಾಗಿ ಂದಿಕೆಯಾಗಬೇಕು. ಇಂಥ ವಾದ್ಯವೃಂದ ಇಂತಿಷ್ಟೇ ದೊಡ್ಡದಿರಬೇಕೆಂತಿಲ್ಲ. ದೊಡ್ಡವಿದ್ದಷ್ಟೂ ವುಗಳ ನಾದ ಘೋಷ ದೊಡ್ಡದು.

ಇಂಥ ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾ ಅಂದರೆ ಗಾಯಕರ ಕಂಠವನ್ನು ರಾಗಾಲಾಪನೆಯನ್ನು ಅನುಕರಿಸುವ ಅನುಸರಿಸುವ ಧಿ ಅಲ್ಲ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದ (ದೆ) ಯೊಬ್ಬರು ಕೈಯಲ್ಲಿ ಮೈಕ್ ಹಿಡಿದು ಹಾಡುವಾಗ ಅವರ ಬೆನ್ನಿಗೆ

ಹತ್ತಿಪ್ಪತ್ತು ವಾದ್ಯಗಳ ಮೇಳವಿರುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾ ಅಂದರೆ ಇಂಥ ಸಮೂಹ ವಾದನ. ನಡುನಡುವೆ ಒಂದೊಂದೇ ವಾದ್ಯಗಾರ ಮುಂದಾಗಿ ತನ್ನ ವಾದನ ಪ್ರಾವೀಣ್ಯವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದು ಆಮೇಲೆ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಹಾಡಿನ ಜಾಡನ್ನು ಹಿಡಿದು ಸಾಥಿ ಮಾಡುವುದು. ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಶಿಲ್ಪದಲ್ಲಿಯೂ ಇಂಥ ವಾದಕವೃಂದದ ಆಕೃತಿಗಳು ಕಾಣ ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಇವೆಲ್ಲ ಬಿಡಿಯಾಗಿಯೋ, ಒಟ್ಟಾಗಿಯೋ ಪಕ್ಕವಾದ್ಯ (ಮೃದಂಗದಂಥ ಒಂದು ವಾದ್ಯಕ್ಕೆ ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ ಪಕ್ವಾಜ ಎಂದೇ ಹೆಸರಿದೆ). ಇದು ಆಧುನಿಕ ರೂಪದ ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾ ಅಲ್ಲ.

ಆದರೆ ಕಳೆದ ಕಾಲು ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿಯೋ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿಯೋ ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾ ಹಿಂಬಾಗಿಲಿನಿಂದ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಿದೆ, ತಳವೂರಿದೆ. ನಮ್ಮ ಸಿನೇ ಸಂಗೀತ ದಿಗ್ದರ್ಶಕರೂ, ಪಂಡಿತ ರವಿಶಂಕರರಂಥ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಂಗೀತಜ್ಞರೂ ಭಾರತೀಯ ರಾಗಗಳ ಸ್ವರ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾ ಕಲಾವಿದನ ಹಾಡಿಕೆಗೆ ಒಂದು ಕುಂದಣ ಪ್ರಭಾವಳಿಯಂತೆ. ಆದರೂ ಈಚೆಗೆ ಹೀಗೆ ಭಾರತೀಕರಣ ಮಾಡದೇ ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾದ ಖಂಡಗಳನ್ನು ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿ, ಮೃಧು ಮಧುರ ಝೇಂಕಾರದ ಬದಲು ಕರ್ಣಕರ್ಕಶ ಚೀತ್ಕಾರ, ಆರ್ಭಟಗಳನ್ನು, ಅಸಹ್ಯ ಕೋಲಾಹಲವನ್ನು ಉಂಟು ಮಾಡುವುದರಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸಂಗೀತ ದಿಗ್ದರ್ಶಕರು ಯಶಸ್ವಿಯಾಗಿದ್ದಾರೆ. ಇಂಥ ನಿರ್ದೇಶಕರಿಗೆ ಔಚಿತ್ಯಪ್ರಜ್ಞೆ ಇರುವುದು ಕಡಿಮೆ. ಉಲ್ಲಾನ, ಉದ್ರೇಕ, ಕೆರಳಿಸುವ ನಾದ ಕೋಲಾಹಲ ಆದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಉದ್ದೀಪಕ ಮದ್ದಳೆ ಗದ್ದಲ ಆಫ್ರಿಕನ್, ಝೂಜ್ (Jazz) ದಂಥ ಆರ್ಭಟ, ಉತ್ತೇಜಕ, ತಾಳ— ಲಯಗಳ ಸಂಗೀತದ ನಾವೀನ್ಯವೇ ಲಾವಣ್ಯವೆಂಬ ಒಂದು ಅಪಭ್ರಂಶ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಇದಕ್ಕೆಲ್ಲ ಕಾರಣವಿರಬಹುದು.

* * *

ಇಂದು ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾ ಬಿಟ್ಟರೆ ಸಂಗೀತವೇ ಇಲ್ಲ. ಭಾರತೀಯ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತವೇ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಪದ್ಧತಿ. ಇದಕ್ಕೆ ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾ ಬೇಕಿಲ್ಲ. ಇದು ಕೇವಲ ಮೆಲಡಿ, ಹಾರ್ಮೋನಿ ಅಲ್ಲ— ಎಂದೆಲ್ಲ ನಾವು ಹೇಳುತ್ತೇವೆ. ಇದು ಬರೀ ಬೊಗಳೆಯೇ ಅಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇದು ಪೂರ್ತಿ ನಿಜವೂ ಅಲ್ಲ!

ಹಾರ್ಮನಿಯ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ವರಗಳ ನಿಶ್ಚಿತೀಕರಣ ಅತ್ಯಗತ್ಯ. ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿ ಒಂದು ರಾಗದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ವರಗಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಬಂಧನ ಅವಶ್ಯವಿದ್ದರೂ ಆ ಬಂಧನದೊಳಗೆ ಕಲಾವಿದನ, ರಾಗಾಲಾಪನೆಗೆ ಸ್ವರಗಳ ವಿಲಂಬನ— ವಿಸ್ತಾರಕ್ಕೆ ಕಲ್ಪನಾ ಸಂಗೀತ ರೂಪಕಕ್ಕೆ (Improvisation) ತಾಳದ ಮಿತಿಯೊಳಗೆ ತುಂಬ ಹಾಗೂ ಸ್ವರವಿಕಾಸಾವಕಾಶವಿರುತ್ತದೆ.

ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾದಲ್ಲಿ ಕಾರ್ಡು (Chord) ಸ್ವರ ರಚನೆಯ ಘಟಕ. ಅದರಲ್ಲಿಯ 2—3 ಸ್ವರಗಳು ಸಂವಾದಿಯಾಗಿಯೇ ಇರಬೇಕೆಂದಿಲ್ಲ. (ಸ—ಗ—ಪ, ಇದೊಂದು ಕಾರ್ಡು, ಆದರೆ ಇದರಲ್ಲಿ ಸ—ಗ ಗಳು ಸಂವಾದಿಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ). ಆದರೆ ಹಾರ್ಮನಿಯಲ್ಲಿ ವಿವಾದಿ ಸ್ವರಗಳಿಗೂ ಸ್ಥಾನವಿರುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತದಲ್ಲಿಯಾದರೋ ಕಲಾವಿದನ ದನಿಗೆ ಪುಷ್ಟಿ ಕೊಡಲು ಅದರೊಂದಿಗೆ ಸೇರಿ ಸ್ಪಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಸತತವಾಗಿ ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ತಂಬೂರಿ (ತಾನ— ಪೂರಾ?—) ಅವರ ಕಿವಿಯ ಬಳಿ ಮೊರೆಯುತ್ತಲೇ ಬರುತ್ತದೆ. ಈ ತಂಬೂರಿಯ ಶೃತಿ ಗಾಯಕನಿಗೆ, ತನ್ನ ಸಮ್ಮಿಶ್ರ ಸ್ವರಗಳು ಕಂಠ ಧ್ವನಿಯೊಂದಿಗೆ ಬೆರೆಯುವಾಗ, ಅಭಾವಿತವಾಗಿಯೇ (Chord) ನಿರ್ಮಾಣ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಅದ್ದರಿಂದಲೇ ಸ್ವರಸಮೃದ್ಧಿ

ಸನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ನಿರಂತರವಾದ ಷಡ್ಜ– ಪಂಚಮಗಳ ಪೂರೈಕೆಯಿಂದ ಹಾಡುಗಾರನಿಗೆ ಸಪ್ತಕದ ವುದೇ ಸ್ವರದ ಎತ್ತರವನ್ನು ಸತತವಾಗಿ ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ತಂಬೂರಿಯ ಒಂದು ತಂತಿ ಮಧ್ಯ ಸಪ್ತಕದ ಪಂಚಮವನ್ನು, ನಡುವಿನ ಎರಡು ತಂತಿಗಳು ಅದೇ ಕದ ಷಡ್ಜವನ್ನು ಕೊನೆಯ (ನಾಲ್ಕನೆಯ) ತಂತಿ ಮಂದ್ರ ಸಪ್ತಕದ ಷಡ್ಜ– ಈ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಡಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. (ಪಂಚಮವೇ ವರ್ಜ್ಯವಿರುವ ರಾಗಗಳಿಗಾಗಿ ಪಂಚಮದ ತಂತಿ ಮಧ್ಯಮಕ್ಕೆ ಲಾಗುತ್ತದೆ) ನಮ್ಮ ಸಂಗೀತ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಷಡ್ಜ– ಪಂಚಮಗಳೆರಡು ಶುದ್ಧ– ಅಚಲ ಗಳಿಗೆ ತೀವ್ರ ಕೋಮಲಗಳೆಂಬ ಪರ್ಯಾಯಗಳಿಲ್ಲ. ಸಪ್ತಕದಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಸ್ವರವೂ ನ್ನೊಂದು ಸ್ವರದೊಂದಿಗೆ ಷಡ್ಜ– ಪಂಚಮ, ಇಲ್ಲವೇ ಷಡ್ಜ– ಮಧ್ಯಮ ಈ ಸಂವಾದದಿಂದ ಬದ್ಧವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಈ ಸ್ವರ ಸಂವಾದಕ್ಕೆ ವಿಶೇಷ ಮಹತ್ವವಿದೆ.

ಗಾಯಕನಿಗೆ ಸ್ವರಗಳ ಆಧಾರಪೂರಕವಾಗಿ ಸಿಗಬೇಕೆಂಬುವುದು ಪ್ರಾಚೀನ ಸಾಮಗಾನದ ದಿಂದಲೂ ಕಡ್ಡಾಯವಾಗಿದೆ. ಆಗ ಮುಖ್ಯ ಗಾಯಕನಿಗೆ ಇಬ್ಬರು ಜೊತೆಗಾರರಿರುತ್ತಿದ್ದರು. ಂದೆ ಆ ಇಬ್ಬರ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ತಂಬೂರಿ ಆಕ್ರಮಿಸಿತು. ಇಂದಿಗೂ ಎರಡು ತಂಬೂರಿಗಳು ಮಸ್ತ ಆಗಿ ಯಕನಿಗೆ ದನಿಗೂಡಿದರೆ, ಗಾಯಕ ಅದರೊಂದಿಗೆ ತಾದಾತ್ಮ ಹೊಂದಿ ಶ್ರೋತೃ ಸಮುದಾಯವೂ ನಾದತತ್ವ ತಂಡದಲ್ಲಿ ತನ್ಮಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾದ ಹಾರ್ಮನಿಯ (Chord) ವನ್ನು ಬೂರಿಯ ಸ್ವರಪುಂಜ ಹೋಲುತ್ತದೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮೋಜಿನ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾ ಅಂದರೆ ವೃಂದವಾದನ ಅಥವಾ ಹಾರ್ಮನಿ ಲ್ಲ. ಆರ್ಕೆಸ್ಟ್ರಾ (Orchestra) ಅಂದರೆ ರಂಗಮಂಚದ ಇದುರಿನ ವಾದ್ಯವೃಂದಕ್ಕಾಗಿ ವೃಂದಗಾನ horus) ಮೀಸಲಾದ ಕಲಾವಿದರು ಕೂಡಬೇಕಾದ ಸ್ಥಳ. ಕ್ರಮೇಣ ಆ ಕಲಾವಿದರ ಗುಂಪಿಗೆ ಅವರ ಾಕೃತಿಗೆ ಆ ಹೆಸರು ಸಂದಿತು. ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಇದು ನೃತ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡ ವೃಂದವಾದನ ಲ್ಲವೇ ಗಾಯನ.

ಈ ಶಬ್ದದ ಗ್ರೀಕ್ ಮೂಲ Orkheoman ಅಂದರೆ ನೃತ್ಯ.

ಈ ಹಾರ್ಮನಿ ಇಲ್ಲವೇ ಸ್ವರ ಸಾಮರಸ್ಯ ಸಾಧಿಸದಿದ್ದರೆ, ಆಗ ಅಂಬಿಕಾತನಯದತ್ತರು ತಮ್ಮ ಂತಿ ಕವನದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸಿದ ಅವಸ್ಥೆ ನಮ್ಮದಾಗುತ್ತದೆ.–

ತಂಬೂರಿ ತುಂಬೆಲ್ಲ
ಕೇಸರ ಬಾಸರ
ಬೇಸರ ಬಂದೈತಿ
ಆಸರ ಈಸರ
ತಲೆಗೊಂದು ತರ ತರ
ಬಾಯ್ಬಿಡತಾವ ತಂತಿ;
– ಎಂದು ಶಾಂತಿಗೆ ಗೋಣಗುತ್ತಾರೆ–
ಹೋದಲ್ಲೇ, ನೀನಿಂತಿ;

ಹೊಸ ಭಾಷೆಗಳು, ಹೊಸ ವಾಸ್ತವಗಳು

ಮೂಲ : ಎಡ್ವರ್ಡ್ ಕಾರ್ಪೆಂಟರ್

ಸಂಗ್ರಹಾನುವಾದ : ಜಶವಂತ ಜಾಧವ್

ಸ್ವಿಚ್ಚನ್ನೊತ್ತಿ, ತತ್‌ಕ್ಷಣ ಇಡೀ ಪ್ರಪಂಚ ನಿಮ್ಮೆದುರು ಬಿಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ನಂಬುಗೆ ನಟಿಸುವ ಅಗತ್ಯವಿಲ್ಲ. ಇಲೆಕ್ಟ್ರಾನಿಕ್ಸ್‌ನ ಪ್ರವಾಹದಲ್ಲಿ ದೇಶ ಕರಗಿಹೋಗುತ್ತದೆ. ಕಾಲ ಬದಲಾಗಿ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಭೂತಕಾಲವನ್ನು ಸಂರಕ್ಷಿಸಿಡಬಹುದು. ವರ್ತಮಾನ ಆ ಕ್ಷಣದಲ್ಲೇ ನಿಂತು ಹೋಗುವ ಹಾಗೆ ಮಾಡಬಹುದು. ನೀವು ಭವಿಷ್ಯವನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಿಕೊಂಡರೂ ಅದನ್ನು ನಿಮಗಾಗಿ ಸಂರಕ್ಷಿಸಿ ಸಂಗ್ರಹಿಸಿಡಬಹುದು. ಒಂದು ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಜಗತ್ತಿನೊಡನೆ ನಮ್ಮ ಸಂಪರ್ಕ ಕೇವಲ ನಮ್ಮ ಪಂಚೇಂದ್ರಿಯಗಳ ಇತಿಮಿತಿಗಳೊಳಗೆ ಪರಿಮಿತವಾಗಿತ್ತು. ನಾನು ಅದನ್ನು ನೋಡಬಲ್ಲೆ! ಕೇಳಬಲ್ಲೆ! ಮುಟ್ಟಬಲ್ಲೆ! ಅನುಭವಿಸಬಲ್ಲೆ! ಎಂದಾಗ ಅದು ನೇರವಾದ ಇಂದ್ರಿಯಾನುಭವವಾದ್ದರಿಂದ ವಾಸ್ತವವಾಗಿತ್ತು. ಸಂದೇಹಾತೀತವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಇಂದು ನಾವು ಅದೇ ಮಾತುಗಳನ್ನು ನುಡಿದಾಗ ಅವುಗಳ ಖಚಿತ ಅರ್ಥವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸುವುದು ಕಷ್ಟವಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತಿದೆ. ವಾಸ್ತವ ಎರಡು ಅರ್ಥಗಳೊಂದಿಗೆ ನಮಗೆ ಎದುರಾಗುತ್ತವೆ. ಒಂದು, ಸ್ವತಃ ನಾವು ಇಂದ್ರಿಯಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುವ ವಾಸ್ತವ; ಇನ್ನೊಂದು, ಸಂಪರ್ಕ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಮೂಲಕ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುವ ವಾಸ್ತವ.

ಸಮೂಹ ಸಂಪರ್ಕ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ನಮ್ಮ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಕ್ರಾಂತಿಕಾರಿ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನುಂಟು ಮಾಡುತ್ತಿರುವ, ಹಾಗೂ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಇಂದು ಸರಕಾರಿ ಮತ್ತು ಖಾಸಗಿ ಕ್ರಮಗಳ

ಮೂಲಕ ಟೆಲಿವಿಷನ್ ಮತ್ತು ವಿಡಿಯೋ ಜಾಲದ ಬೃಹತ್ ವಿಸ್ತರಣೆಯಾಗುತ್ತಿರುವ, ಟಿ.ವಿ. ವಿಡಿಯೋಗಳಿಂದ ಪುಸ್ತಕ, ನಾಟಕ, ಸಿನೆಮಾ ಪ್ರಪಂಚಗಳಿಗೆ ಭಾರೀ ಹೊಡೆತ ಬೀಳುತ್ತಿದೆ ಎಂಬ ಒಂದು ವಾದ ಕೇಳಿ ಬರುತ್ತಿರುವ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಈ ಕೆಳಕಂಡಂತಹ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳ ಪರಿಶೀಲನೆ ಅತ್ಯಗತ್ಯವೇನೊ.

* * *

ಕನ್ನಡ ಒಂದು ಸಮೂಹ ಸಂಪರ್ಕ ಮಾಧ್ಯಮ ಎಲ್ಲ ಭಾಷೆಗಳೂ ಸಮೂಹ ಸಂಪರ್ಕ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು. ಹೊಸ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಾದ ಸಿನೆಮಾ, ರೇಡಿಯೊ, ಟೆಲಿವಿಷನ್ ಕೂಡಾ– ಅವುಗಳ ವ್ಯಾಕರಣ ಇನ್ನೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಗೊತ್ತಾಗದ– ಹೊಸ ಭಾಷೆಗಳು. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಭಾಷೆಯೂ ವಾಸ್ತವವನ್ನು ತನ್ನದೇ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟ, ವಿಭಿನ್ನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಕೇತಿಕರಿಸುತ್ತದೆ; ಅನನ್ಯವಾದ ಮೆಟಾಫಿಸಿಕ್ಸ್ ಒಂದನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಮಾಧ್ಯಮವೂ ತನ್ನದೇ ಆದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಭಾಷೆಯನ್ನು, ಅದರ ಮುನ್ನೊಲ (bias) ವನ್ನು ಬಳಸುತ್ತ, ವಾಸ್ತವದ, ಸತ್ಯದ, ಒಂದು ಅನನ್ಯ ಮುಖವನ್ನು ಕಾಣಿಸುವ, ಕಲಿಸಿಕೊಡುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದಿರುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಘಟನೆ, ಆಲೋಚನೆ, ಭಾವನೆ ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕುದಾದ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಮುನ್ನೊಲವು ಇರುವ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಬಳಸಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಗತ್ಯವಾದಷ್ಟು ಪದ, ಪ್ರತೀಕಗಳನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಿದರೆ ನಾವು ಯಾವ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಾದರೂ ಯಾವ ವಿಷಯವನ್ನಾದರೂ ಹೇಳಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದೆಲ್ಲದಕ್ಕೆ ಸಮಯ ಇರುವುದಿಲ್ಲವಾದ್ದರಿಂದ ಒಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ತನ್ನ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಮುನ್ನೊಲವುಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಮಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಉದಾಹರಣೆಗೆ– ಲಿಖಿತ ಭಾಷೆಯೇನೂ ಶಾಬ್ದಿಕ ಭಾಷೆಯನ್ನು ದಾಖಲಿಸಲಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಅದು ಶಾಬ್ದಿಕಭಾಷೆ ನಂತರ ಅನುಕರಿಸಲಾರಂಭಿಸಿದ ಹೊಸ ಭಾಷೆಯೇ ಆಗಿತ್ತು. ಬರಹಕ್ರಿಯೆ ವಿಶ್ಲೇಷಣಾತ್ಮಕ, ರೇಖಾತ್ಮಕ ಚಿಂತನಾಕ್ರಮದತ್ತ ಒಲವು ತೋರಿಸಿತು. ಶಾಬ್ದಿಕಭಾಷೆ ಬಹುವಿವಿಧ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸುವಂಥದ್ದು, ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು ಅಕ್ಕಪಕ್ಕದಲ್ಲಿಟ್ಟು ಅವುಗಳನ್ನು ಅಭೇದ್ಯವಾಗಿ ಬೆಸೆದ, ಸುತ್ತುಗಂಟುಗಳ ಥರದ ಭದ್ರ, ಬೃಹತ್ ಸಂಚಯಗಳಿಂದ ಒಡಗೂಡಿದ್ದು. ಆದರೆ ಲಿಖಿತಭಾಷೆ ಕಾಲಾನುಕ್ರಮಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಜೋಡಿಸಿದ ಪುಟ್ಟ ಪದಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡದ್ದು. ಈಗ ಕರ್ತೃಪದ ಕ್ರಿಯಾಪದದಿಂದ, ನಾಮಪದ ನಾಮ ವಿಶೇಷಣದಿಂದ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತ, ಕರ್ತೃ ಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ, ಸತ್ವ ಸ್ವರೂಪದಿಂದ ಬೇರ್ಪಟ್ಟವು. ಅಕ್ಷರಪೂರ್ವ ಮಾನವ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೇರಿದ್ದು ಅನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿ, ತಾತ್ಕಾಲೀನವಾಗಿ ಮಾತ್ರ. ಏಕೆಂದರೆ ಇಂಥ ಕ್ಷಣಕಾಲದ ಸ್ವರೂಪ ಅಸ್ತಿತ್ವದಲ್ಲಿರುತ್ತಿದ್ದುದು ಆತನ ನಾಲಿಗೆಯ ತುದಿಯಲ್ಲಿ, ಆ ಜೀವಂತ ಸಂದರ್ಭದ ತತ್ಕ್ಷಣದಲ್ಲಷ್ಟೆ. ಆದರೆ ಮುದ್ರಿತಶಬ್ದ ಬದಲಾಗದಂಥದ್ದು, ಅನಂತದೊಡನೆ ಯಾವತ್ತೂ ಸಂಪರ್ಕವಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವಂಥದ್ದು: ಅದರ ಮುಂಬರುವ ಯಾವತ್ತೂ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಸತ್ಯವನ್ನು ಅವಿನಾಶಿಯಾಗಿ ಸಂರಕ್ಷಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತು.

ಈ ಸಂರಕ್ಷಣಾ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಘನೀಕರಿಸಿ, ಅಸ್ಪಷ್ಟತೆಯ ಕಲೆಯನ್ನು ತೊಡೆದುಹಾಕಿ, ಬಹ್ವಾರ್ಥ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಕಡೆಗಣಿಸಿತು. ಶಬ್ದಬಂಧಗಳನ್ನು ನಾಶಮಾಡಿತು. ಪದ ಈಗ ತಾನು ಸಂಕೇತಿಸುವ ವಸ್ತುವಿನಿಂದ ಭಿನ್ನವಾದ, ಆ ವಸ್ತುವಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದಾದ ಒಂದು ನಿಶ್ಚಲ

ಸಂಕೇತವಾಯಿತು. ಭೌತಿಕ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಸೇರಿಹೋದ, ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುವ ವಸ್ತುವಾಯಿತು. ಅಸ್ತಿತ್ವ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಳ ನಡುವೆ ಭಿನ್ನತೆ ತಲೆಹಾಕಿ ಹೊಸ ಚರ್ಚೆ, ವಾದಕ್ಕೆ ದಾರಿಯಾಯಿತು. ಹಿಂದೆ ಒಂದು ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಅಂಗವಾಗಿದ್ದುದು, ಈಗ ಒಂದು ತಟಸ್ಥ ಸಂಕೇತವಾಯಿತು.

ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಪೂರ್ಣಗೊಳಿಸಿದ್ದು ಗಟೆನ್‌ಬರ್ಗ್‌ನ ಮುದ್ರಣಯಂತ್ರದ ಆವಿಷ್ಕಾರ. ಚಿತ್ರಗಳು, ಬಣ್ಣಗಳು ಹಾಗೂ ಸಂಕೇತ ಮತ್ತು ಸ್ಥಳಾವಕಾಶದ ಅಂತರ್ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡಿದ್ದ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಯ ಹಾಳೆ ಈಗ ಒಂದೇ ನಮೂನೆಯ ಮುದ್ರಾಕ್ಷರದ, ಒಬ್ಬನೇ ಕೂತು ಮೌನವಾಗಿ ಓದುವ ಕಪ್ಪು ಬಿಳಿ ಮುದ್ರಿತ ಪುಟಕ್ಕೆ ದಾರಿ ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಪುಸ್ತಕದ ರೂಪುರೇಷೆ ರೇಖಾತ್ಮಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯತ್ತ ಒಲವು ತೋರಿತು. ಕಾರಣ, ಇಲ್ಲಿಯ ವಾದವಿಧಾನ ಉದ್ದ ಸರಪಳಿಯಂತೆ ಓಡುವಂಥದ್ದು; ಮುಖಪುಟದಿಂದ ಕೊನೆಯ ಪುಟಕ್ಕೆ. ಕರ್ತೃಪದದಿಂದ ಕ್ರಿಯಾಪದಕ್ಕೆ, ಕ್ರಿಯಾಪದದಿಂದ ಕರ್ಮಪದಕ್ಕೆ, ವಾಕ್ಯದಿಂದ ವಾಕ್ಯಕ್ಕೆ, ಪ್ಯಾರಾದಿಂದ ಪ್ಯಾರಾಕ್ಕೆ, ಅಧ್ಯಾಯದಿಂದ ಅಧ್ಯಾಯಕ್ಕೆ, ಆರಂಭದಿಂದ ಮುಕ್ತಾಯದವರೆಗೆ ಜಾಗರೂಕತೆಯಿಂದ ಕಟ್ಟಲ್ಪಟ್ಟದ್ದು; ಅಂತಿಮ ಪರಾಕಾಷ್ಠತೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಹೊತ್ತಿರುವಂಥದ್ದು. ಮಲ್ಟಿಪರ್‌ಸ್ಪೆಕ್ಟಿವ್ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಕಾವ್ಯ ಮತ್ತು ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಇದು ನಿಜವಲ್ಲ. ಆದರೆ ಬಹಳಷ್ಟು ಪುಸ್ತಕಗಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ, ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಪಠ್ಯ, ಚರಿತ್ರೆ, ಆತ್ಮಕಥೆ, ಕಾದಂಬರಿಗಳ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಇದು ನಿಜ. ಇಲ್ಲಿ ಘಟನೆಗಳು ಕಾಲಾನುಕ್ರಮಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಯೋಜಿಸಲ್ಪಟ್ಟವು. ಆದ ಕಾರಣ ಅವು ಸಂಯೋಜಿಸಲ್ಪಟ್ಟದ್ದು ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಕೂಡಾ ಎನ್ನುವಂತಾಯಿತು. ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಬದಲಾಗಿ ಸಂಬಂಧ ಮೌಲ್ಯವನ್ನು ಗಳಿಸಿಕೊಂಡಿತು. ಬರಹಗಾರ (ಆಥರ್) ಅಧಿಕಾರಮೂರ್ತಿ (ಆಥಾರಿಟಿ) ಆದ. ಆತ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಸರಣಿಯಲ್ಲಿ (ಸೀರಿಯಲ್ ಆಗಿ) ಜೋಡಿಸಿದ್ದರಿಂದ ಅವು ಗಂಭೀರ (ಸೀರಿಯಸ್) ವಿಷಯಗಳಾದವು. ಇಂಥ ಮಾಹಿತಿಗಳನ್ನು ಅನುಕ್ರಮಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪೋಣಿಸಿ ಮುದ್ರಿಸಿದಾಗ ಮಾತ್ರ ಅವು ಮೌಲ್ಯ ಮತ್ತು ಸತ್ಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸತೊಡಗುತ್ತ, ಬೇರೆ ಯಾವುದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಯೋಜಿಸಲ್ಪಟ್ಟಾಗ ಸಂದೇಹಕ್ಕೆ ಬಲಿಯಾಗಲಾರಂಭಿಸಿದವು.

ಮುಂದೆ, ಪುಸ್ತಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವನ್ನು ಕೊನೆಗಾಣಿಸಿದ್ದು ವೃತ್ತಪತ್ರಿಕೆಯ ರೂಪ. ಇದು ಬಳಸುವುದು ಮೊದಲು ಮುಖ್ಯ ಮಾಹಿತಿಯನ್ನೊದಗಿಸಿ, ನಂತರ ಸಣ್ಣಪುಟ್ಟ ವಿವರಗಳನ್ನು ಕೊಡುತ್ತ ತೆಳುವಾಗುತ್ತ ಹೋಗುವ ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾದ ಸಂಕ್ಷಿಪ್ತ ಲೇಖನಗಳನ್ನು. ಎಷ್ಟೋ ಬಾರಿ ಈ ಸಣ್ಣಪುಟ್ಟ ವಿವರಗಳನ್ನು ಕೈ ಬಿಡಬಹುದು; ಹಾಗೆ ಕೈ ಬಿಡುತ್ತಾರೆ ಕೂಡ. ವರದಿಗಾರರಿಗೆ ತಮ್ಮ ಲೇಖನಗಳ ಗಾತ್ರದ ಮೇಲೆ ಮುದ್ರಣದ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಹತೋಟಿಯಿರದ ಕಾರಣ, ಬರೆಯುವ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಕೂಡ ಅವರು ಲೇಖನದ ಸಂರಚನೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಒತ್ತು ಕೊಡಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಪರಾಕಾಷ್ಠತೆಯನ್ನು, ಉಪಸಂಹಾರವನ್ನು ಕೊನೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿ ತರುವ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರೇಖಾತ್ಮಕ ರಚನಾಕ್ರಮವನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡಾಗಲಂತೂ ಇದು ಬಹಳ ನಿಜ. ಇಲ್ಲಿ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯೇ ಸುದ್ದಿಯ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದಿಡಬೇಕು. ಅಲ್ಲಿಂದ ಪಿರಮಿಡ್‌ನ ಉದ್ದ ಜಾರುತ್ತ ಕೆಳಗೆ ಹೋಗುವಂತೆ ಇನ್ನಿತರ ವಿವರಗಳಿಗೆ ಹೋಗಬೇಕು. ಎಷ್ಟೋ ಸಲ ನಿಜಕ್ಕೂ ಲೇಖನಕ್ಕಿಂತ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಲ್ಲೇ ಹೆಚ್ಚು ವಿಷಯ ಸಿಗುವುದಿದೆ. ಆಗಾಗ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯ ಕೆಳಗೆ ಯಾವ ಲೇಖನವೂ ಇರುವುದಿಲ್ಲ.

ಮುಖಪುಟದ ಮೇಲಿನ ಲೇಖನಗಳ ಗಾತ್ರ, ಸ್ಥಾನ ನಿರ್ಧಾರವಾಗುವುದು ಅವುಗಳ ವಸ್ತುವಿ

...ಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಅವುಗಳ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಸ್ವಾರಸ್ಯದ ಮೇಲೆ. ಲಂಡನ್, ನ್ಯೂಯಾರ್ಕ್, ...ಹಲೆ, ಬೆಂಗಳೂರು, ಕ್ಯಾತನಹಳ್ಳಿಗಳಿಂದ ಬಂದ, ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಸಂಬಂಧವಿರದ ವರದಿಗಳನ್ನು ...ಟ್ಟೊಟ್ಟಿಗೆ ಪ್ರಕಟಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ. ವಿಭಿನ್ನ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳಾಗಿದ್ದ ಕಾಲ ಮತ್ತು ದೇಶಗಳನ್ನು ಮುಕ್ಕಾಗಿಸಿ, ...ಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ...ಗಗಳನ್ನು ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನವಾಗಿ ನೀಡಲಾಗುತ್ತದೆ. ಓದುಗರು ಮುಖಪುಟದ ಮೇಲಿನ ಎಲ್ಲಾ ...ಷಯಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಿಗೇ ಕಬಳಿಸಿ, ನಂತರ ಘಟನಾನು ಕ್ರಮಣಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರೆದ ವರದಿ ...ವರಗಳನ್ನು ಓದಲು ಎರಡನೇ, ನಾಲ್ಕನೇ, ಐದನೇ ಪುಟಕ್ಕೆ ತಿರುಗುತ್ತಾರೆ. ಒಮ್ಮೆ ಒಂದು ...ೃತ್ತಪತ್ರಿಕೆಯ ಮುಖಪುಟದಲ್ಲಿ ಹೀಗೊಂದು ದೊಡ್ಡ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಿತ್ತು; ಶ್ರೀ— ಇವರು ರಾಜಕುಮಾರಿಯನ್ನು ...ವಾಹವಾಗಲಿದ್ದಾರೆ. ಇವರ ಕೆಳಗೇ ಇನ್ನೊಂದು ಶೀರ್ಷಿಕೆ ಹೀಗಿತ್ತು; ಇದು ಲೈಂಗಿಕ ಅಪರಾಧವೇನೂ ...ಲ್ಲ ಎಂದು ಅಧಿಕಾರಿಗಳ ಹೇಳಿಕೆ. ವೃತ್ತಪತ್ರಿಕೆಯ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಂಶವನ್ನೂ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ...ರಿಗಣಿಸುವಂತೆ ರೂಢಿಯಾಗಿ ಹೋಗಿದ್ದ ಕಣ್ಣು, ಮೆದುಳುಗಳಿಗೆ ಇವರಲ್ಲಿ ಯಾವ ಸ್ವಾರಸ್ಯವೂ ...ಂಡುಬರಲಿಲ್ಲ.

ವೃತ್ತಪತ್ರಿಕೆಗಳ ಇಂತಹ ಚೌಕಟ್ಟು ಏಕಕಾಲಿಕತೆಗೆ ಒಗ್ಗಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಕಾಲಾನುಕ್ರಮಣಿಕೆ ಅಥವಾ ...ೇಖಾತ್ಮಕತೆಗೆ ಅಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಸಮಗ್ರ ಸಂದರ್ಭವೊಂದರಿಂದ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಅಂಶಗಳು ಕಾರ್ಯಕಾರಣದ ...ರಣಿಯಲ್ಲಿ ಜೋಡಿಸಲ್ಪಟ್ಟಿರುವುದಿಲ್ಲ, ಬದಲಾಗಿ ಹಸಿ ಅನುಭವವಾಗಿ ಸಮಗ್ರತೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿತವಾಗಿರುತ್ತವೆ ...ೃತ್ತಪತ್ರಿಕೆಯ ಈ ಅವಸ್ಥೆ ಓದುಗನನ್ನು ನಿರ್ಮಾಪಕನ ಪಾತ್ರವಹಿಸಲು ಒತ್ತಾಯಿಸುತ್ತದೆ. ಆತ ಸ್ವತಃ ...ನೇ ಸುದ್ದಿಗಳನ್ನು ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಸುದ್ದಿಚಿತ್ರದ ಸೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿ ಆತ ಸಹಕಾರಿಯಾಗಿ, ಸಹ ...ೃಷ್ಟಿಕರ್ತನಾಗಿ ದುಡಿಯಬೇಕು. ವೃತ್ತಪತ್ರಿಕೆಯ ರೂಪ ಗ್ರಾಹಕನ ನೇರ ಸಹಭಾಗಿತ್ವವನ್ನು ಬೇಡುತ್ತದೆ.

ತನ್ನ ಲೇಖನದ ಗಾತ್ರವನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸಲು ಹೆಚ್ಚಿನ ಅವಕಾಶವಿರುವ ಮ್ಯಾಗಸಿನ್‌ಗಳಲ್ಲಾದರೆ, ಬರಹಗಾರ ಇಷ್ಟಪಟ್ಟರೆ ಅದನ್ನು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ರಚಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಬಹಳಷ್ಟು ಮಂದಿ ಹಾಗೆ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಜನಪ್ರಿಯವಾಗುತ್ತಿರುವ ವಿಧಾನವೆಂದರೆ ವಿಷಯದ ಪರ ಮತ್ತು ವಿರುದ್ಧ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳ ಸಂಗ್ರಹಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚೇನೂ ಅಲ್ಲದ ಸಾರಾಂಶ ರೂಪವನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ದೊಡ್ಡ ಅಕ್ಷರಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟಿಸುವುದು. ಮ್ಯಾಗಸಿನ್‌ನ ಒಟ್ಟು ರೂಪವೇ ರೇಖಾತ್ಮಕತೆಯನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತದೆ. ಅದರ ಚಿತ್ರಗಳು ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕಾಲಬಿಂದುವಿನಲ್ಲಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಲೈಫ್ ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಧ್ರುವದೂರದ ವಿಷಯಗಳು ಅಕ್ಕಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ: ಇತಿಹಾಸ ಪೂರ್ವ ದೈತ್ಯಪ್ರಾಣಿಗಳು ಮತ್ತು ಅಂತರಿಕ್ಷ ವಾಹನಗಳು, ಧರ್ಮಗುರುಗಳು ಮತ್ತು ಮಾದಕದ್ರವ್ಯ ವ್ಯಸನಿಗಳು, ಅಮೆರಿಕದ ದೊಡ್ಡ ಶ್ರೀಮಂತ ಮತ್ತು ಆಫ್ರಿಕದ ಬರಗಾಲ ಪೀಡಿತ ನಿರಾಶ್ರಿತ, ಇತ್ಯಾದಿ. ಪತ್ರಿಕೆಯ ಇಂಥ ರೂಪ ಕುರ್ತು, ಅನಿಶ್ಚಿತತೆಯ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಹಾಕುತ್ತದೆ. ತಿರುವಿ ಹಾಕಿದರೆ ಮುಂದಿನ ಪುಟದಲ್ಲಿ ಬರುವುದೇನೆಂದು ಊಹಿಸಲೇ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಹಲವು ಹತ್ತು ವಿಷಯಗಳು— ಪಂಜಾಬ್‌ನ ಗಲಭೆ, ಇಬ್ಬರು ಚಿತ್ರತಾರೆಯರ ವಿವಾಹ ವಿಚ್ಛೇದನ, ಸರಕಾರ ಸಾಧಿಸಿರುವ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಪವಾಡಗಳು, ಎರಡು ತಲೆಯ ಕುರಿಮರಿಯ ಜನನ, ಅತಿನವೀನ ಕಂಪ್ಯೂಟರ್‌ನ ಪರಿಷ್ಕಾರ— ಇವೆಲ್ಲ ಜಾಹಿರಾತುಗಳ ಮಧ್ಯೆ ತೂರಿ ಕುಳಿತುಕೊಂಡು ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣಿನ ಮೇಲೆ ತ್ವರಿತಗತಿಯಲ್ಲಿ ದಾಳಿ ಮಾಡುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತವೆ. ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣು ಒಂದು ಪುಟವನ್ನು ಒಂದು ಇಡೀ ಪುಟವನ್ನು ಇಡಿಯಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸುತ್ತದೆ. ಓದುಗರು ಇದು

ಸತ್ಯವಲ್ಲವೆಂಬಂತೆ ನಟಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಜಾಹಿರಾತುಗಳ ಯಶಸ್ಸು ಇದು ಸತ್ಯವೆಂದೇ ತೋರಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಇಡೀ ಪುಟ, ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ ಇಡೀ ಮ್ಯಾಗಸಿನ್, ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಸಂಬಂಧವಿರದ, ಆದರೆ ಜೀವನಾನುಭವಕ್ಕೆ ಸಮಾನವಾದ ಸಹಸಂಬಂಧಗಳ ಗೆಸ್ಟಾಲ್ಟ್ ವರ್ತುಲವಾಗುತ್ತದೆ.

ಇತರ ಹೊಸಭಾಷೆಗಳ ಮಟ್ಟಿಗೂ ಇದು ನಿಜ. ರೇಡಿಯೋ ಮತ್ತು ಟಿ.ವಿ ಎರಡೂ ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ಸಂಬಂಧವಿಲ್ಲದ, ಬಿಡಿಬಿಡಿಯಾದ, ತಮ್ಮ ಒಳಗೆ ಹಾಗೂ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ನಡುವೆ ಜಾಹಿರಾತುಗಳ ದಿಢೀರ್ ಮಧ್ಯಪ್ರವೇಶದಿಂದ ಭಂಗಗೊಳ್ಳುವ ಸಣ್ಣಪುಟ್ಟ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತಪಡಿಸುತ್ತವೆ. ನಾನು ಭಂಗಗೊಳಿಸುವ ಜಾಹಿರಾತು ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದು ನಾನು ಪುಸ್ತಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪಳೆಯುಳಿಕೆಯಾದ್ದರಿಂದ. ಆದರೆ ನನ್ನ ಮಕ್ಕಳು ಅವುಗಳನ್ನು ಪೂಜೆಯ ಮಧ್ಯೆ ಪ್ರವೇಶಿಸಿ, ಅಖಂಡತೆಗೆ ಭಂಗ ತರುವ ಕರಡಿಗಳು ಎಂದು ಭಾವಿಸುವುದೇ ಇಲ್ಲ, ಬದಲಾಗಿ ಅವರು ಜಾಹಿರಾತುಗಳನ್ನು ಸಮಗ್ರದ ಒಂದು ಭಾಗವಾಗಿ ಪರಿಗಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅವರ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಕಿರಿಕಿರಿಯಾದದ್ದು ಅಥವಾ ಉದಾಸೀನದ್ದು ಅಲ್ಲವೇ ಅಲ್ಲ. ಒಂದು ಮಾದರಿ ವಾರ್ತಾಪ್ರಸಾರ ಪ್ರಪಂಚದ ಹತ್ತಾರು ತುದಿಗಳಿಂದ ಹತ್ತಾರು ಜನ ಹತ್ತಾರು ವಿಷಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಕಳಿಸಿದ ವರದಿಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವಂಥದ್ದು ಲಂಡನ್ನಿನ ವರದಿಗಾರ ದೆಹಲಿಯ ವರದಿಗಾರ ಈಗಷ್ಟೇ ಹೇಳಿದ್ದರ ಬಗ್ಗೆ ಯಾವುದೇ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅವನು ಇನ್ನೂ ಅದನ್ನು ಕೇಳಿಯೇ ಇಲ್ಲ.

ಇಂದಿನ ಮಗು ವಾಣಿಜ್ಯ ಜಾಹಿರಾತುಗಳನ್ನು ಮಧ್ಯೆ ತೂರಿ ಬರುವ ತಡೆಗಳು ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸದೆ ಇರುವುದು ಸರಿಯೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಟಿವಿಯ ಮೇಲೆ ಯಾರಾದರೂ, ಯಾವಾಗಲಾದರೂ ಕೊಂಚ ನಗುವುದು ಜಾಹಿರಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ. ಇನ್ನುಳಿದಂತೆ ವಾರ್ತೆಗಳಲ್ಲಿ, ಗೋಳು ಕತೆಗಳ ಧಾರಾವಾಹಿಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಪಂಚ ಎಷ್ಟು ಕರಾಳವಾಗಿ ಕಾಣಿಸಲ್ಪಡುತ್ತದೆಯೆಂದರೆ, ಜೀವನ ಸಾಗಿಸಲು ಉಳಿದ ಒಂದೇ ಒಂದು ದಾರಿ– ಈ ಸರಕನ್ನು ಕೊಂಡುಕೊಳ್ಳಿ: ಮುಗುಳ್ನಗು ಅರಳಿಸಿ. ಇಲ್ಲಿ ನರಕ ಮತ್ತು ಸ್ವರ್ಗದ ಕಲ್ಪನೆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ತಕ್ಕಂತೆ ನವೀಕೃತವಾಗಿದೆ. ನರಕ, ವಾರ್ತೆಯಲ್ಲಿ; ಸ್ವರ್ಗ, ಜಾಹಿರಾತಿನಲ್ಲಿ. ಒಂದಿಲ್ಲದೆ ಹೋದರೆ ಇನ್ನೊಂದಕ್ಕೆ ಅಸ್ತಿತ್ವವೇ ಇಲ್ಲ.

ಈ ಹೊಸ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದು ನಮೂನೆಯಿದೆ. ಅದು ರೇಖೆಯಿಲ್ಲ, ರೇಖಾತ್ಮಕತೆಯಲ್ಲ, ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಸಂಬಂಧವಲ್ಲ, ಕಾಲಾನುಕ್ರಮಣಿಕೆಯಲ್ಲ, ಅಪೇಕ್ಷಿತ ಪರಾಕಾಷ್ಠತೆಯತ್ತ ಕೊಂಡೊಯ್ಯುವ ಯಾವುದೂ ಅಲ್ಲ, ಬದಲಾಗಿ ಅದು ತನ್ನೊಳಗೆಯೇ, ಅರಿಸಿದ, ಅಕ್ಕಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಜೋಡಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಅವಿಭಾಜ್ಯವಾಗಿ ಬೆಸೆಯಲ್ಪಟ್ಟ ಅಂಶಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ, ಪೂರ್ವೇತಿಹಾಸವಾಗಲೀ, ಪರಿಣಾಮವಾಗಲೀ ಇಲ್ಲದಂಥ ಒಂದು ಕಡುಗಂಟು. ಬಿಚ್ಚಿ ತೆಳುವಾದ, ಉದ್ದವಾದ ಸರಳರೇಖೆಯನ್ನು ತೋರಿಸಲಾಗುವಂತೆ ಬಿಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲದ ಗೂಢಗಂಟು.

ಕಾರ್ಯಕಾರಣ ಸಂಬಂಧವಿರುವ, ಕ್ರಮಬದ್ಧ, ತಾರ್ಕಿಕ ವಾದವನ್ನು ಯಾವತ್ತೂ ಬಳಸದ ಜಾಹಿರಾತುಗಳ ಮಟ್ಟಿಗಂತೂ ಇದು ಬಹಳ ನಿಜ. ಈ ಜಾಹಿರಾತುಗಳು ತಮ್ಮ ಸರಕುಗಳನ್ನು ಮಾರುವುದು ಸರಕುಗಳಾಗಿ ಅಲ್ಲ, ಬದಲಾಗಿ, ಅವುಗಳನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿತ ವಸ್ತು, ಧೋರಣೆಗಳೊಟ್ಟಿಗೆ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದರ ಮೂಲಕ. ಹೀಗಾಗಿ ಲಕ್ಸ್ ಸಾಬೂನು ನಮಗೆ ಕಂಡುಬರುವುದು ಸುಂದರ, ದೃಢಕಾಯ ತರುಣರಿಂದ ಸುತ್ತುವರಿಯಲ್ಪಟ್ಟು ಮಾರುತಿ ಕಾರ್‌ನಲ್ಲಿ ಕೂತು, ಎಳೆಬಿಸಿಲಿನ ಹೊಂಗಿರಣದಲ್ಲಿ ವಿಮಲ್

ತ್ರವಾಗಿ, ಭಾಗಿಯಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಬೇರೆ ಯಾವ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲೂ ಕಾಣಸಿಗದ ಇಂಥ ಮತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಿಕೆಯ ತೀವ್ರ ಒತ್ತಾಯ ಹೇರುವ ಶಕ್ತಿಯೇ ಸಿನೆಮಾ ಮಾಧ್ಯಮದ ವಿಶಿಷ್ಟತೆ ಮತ್ತು ನತೆ. ಇದೇರೀತಿ ಸಿನೆಮಾ, ಬೇರೆ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತಹ, ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ರಗಳನ್ನು, ಆಳದ ಗೂಢಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಡಬಲ್ಲದು. ಹೀಗಾಗಿ, ಸಿನೆಮಾದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ರ್ಗ ನಮಗೆ ಕಾಣಿಸಿದ್ದ ಬೃಹತ್ ಜ್ವಾಲಾಮುಖಿಯನ್ನೋ ಅಥವಾ ಅಗಾಧ ಸಾಗರವನ್ನೋ ಅಲ್ಲ, ಲಾಗಿ ಕಣ್ಣಿಂದರ ಅಂಚಿನಲ್ಲಿ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಇಣುಕುತ್ತಿರುವ ಒಂದು ಅಶ್ರುಬಿಂದು.

ಮಾತನಾಡುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದ ಮಾತ್ರಕ್ಕೆ ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ಹೇಳಲಿಕ್ಕೆ ಏನೂ ಇಲ್ಲ ಎಂದಲ್ಲ. ತನಾಡದವರು ಚಿತ್ರ ಮತ್ತು ರೇಖಾಕೃತಿ, ಸಂಜ್ಞೆ ಮತ್ತು ಮುಖಭಾವ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಮೂಲಕ ಮಾತ್ರ ವಾಗಬಲ್ಲ ಭಾವನೆಗಳಿಂದ ತುಂಬಿ ತುಳುಕುತ್ತಿರಬಹುದು. ದೃಶ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮನುಷ್ಯ ಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಬಳಸುವುದು ಶಬ್ದಗಳಿಗೆ ಕೇವಲ ಬದಲಿಯಾಗಿ– ಒಬ್ಬ ಕಿವುಡ–ಮೂಕ ತನ್ನ ಳುಗಳನ್ನು ಬಳಸುವಂತೆ– ಅಲ್ಲ, ದೃಶ್ಯ ಮಾನವನ ಸಂಜ್ಞೆಗಳು ಬಳಕೆಯಾಗುವುದು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಳಬಹುದಾದ್ದನ್ನೇ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲು ಅಲ್ಲ. ಮಾತಿನಿಂದ ಹೊರತಾದ, ಆಳ ಅಂತರ್ಯದ, ನಾನ್– ಷನಲ್ ಭಾವನೆಗಳನ್ನು, ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯವಿದ್ದ ಎಲ್ಲವನ್ನೂ ಹೇಳಿ ಮುಗಿಸಿದ ನಂತರವೂ ಕ್ತವಾಗದೇ ಉಳಿದು ಹೋಗುವುದನ್ನು ಹೇಳುವುದೇ ಅವುಗಳ ಉದ್ದೇಶ. ಹೇಗೆ ತಾರ್ಕಿಕ ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಸಂಗೀತದ ಅನುಭವವನ್ನು ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲವೋ, ಹಾಗೆಯೇ ಕಲ್ಪನೆಗಳ ನೆರಳು ಮಾತ್ರವಾದ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಈ ಇಂಥ ಗಾಢಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಮುಖಭಾವದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ, ಶಬ್ದಗಳ ಮಧ್ಯವರ್ತಿಯ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿಲ್ಲದ, ಕ್ಷಣ ಕಾಣುವ, ನೇರವಾಗಿ ತಟ್ಟುವ ಮಾನವಾನುಭವ. ಟುರ್ಗೆನೆಟ್ ಹೇಳುವಂತೆ ಅದು ಮಾನವ ಖದ ಜೀವಂತಸತ್ಯ.

ಮುದ್ರಣತಂತ್ರ ಮನುಷ್ಯರ ಮುಖಗಳನ್ನು ಅಸ್ಪಷ್ಟ ಮಾಡಿ ಹಾಕಿತು. ಮುದ್ರಿತ ಪುಟದಿಂದ ಎಷ್ಟನ್ನು ತಿಳಿಯಬಹುದಾಯಿತೆಂದರೆ, ಮುಖಭಾವದ ಮೂಲಕ ಅರ್ಥ ತಿಳುಪಿಸಿಕೊಡುವ ಮಾರ್ಗ ಬಳಕೆ ಡುಕೊಂಡಿತು. ಕಾಲದೂರದ, ದೇಶದೂರದ ಅಂತರ್ ಮಾನವ ಸಂಪರ್ಕಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಪ್ರೆಸ್ ಮುಖ್ಯ ತುವೆಯಾಯಿತು. ತುರ್ತಿನ, ತತ್‌ಕ್ಷಣದ, ವೈಯಕ್ತಿಕವಾದ, ಅಂತರಾಳದ ಸಂಪರ್ಕ ನಶಿಸಿತು. ನವವೇದ ಸಾಧ್ಯ ಮಾಡಿಕೊಡುತ್ತಿದ್ದ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಸಮೃದ್ಧಿಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಧಾನಗಳಿಗೆ ಇನ್ನು ವಕಾಶವಿಲ್ಲದೆ, ಮುಖ ತಟಸ್ಥವಾಯಿತು. ಅಂತರಾಳದ ಜೀವ ನಿಶ್ಚಲವಾಯಿತು. ಮೌಖಿಕ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಯವಾಗಿದ್ದ ಸ್ವರ ವೈವಿಧ್ಯವನ್ನು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ತರುವಲ್ಲಿ ರೇಡಿಯೋ ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತಿರುವಂತೆ ದು ಸಿನೆಮಾ ಮತ್ತು ಟಿ.ವಿ. ನಾವು ಮುಖಭಾವ ಮತ್ತು ಸಂಜ್ಞೆಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಮರಳಿ ತೆಯುವಲ್ಲಿ ನೆರವಾಗುತ್ತಿವೆ. ವರ್ಣಮಯ, ಶ್ರೀಮಂತ, ಸಮೃದ್ಧವಾದ ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ತುಂಬಿ ರಲಾಗದ ಮನಸ್ಸಿನ ಭಾವ, ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು, ಘಟನೆ, ಸ್ವಭಾವಗಳನ್ನು, ಯೋಜನೆಗಳನ್ನು ಕೂಡಾ ವಹಿಸಬಲ್ಲ ಪೂರ್ಣಭಾಷೆಯ ಅರಿವನ್ನು ಮತ್ತೆ ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಡುತ್ತಿವೆ.

ಒಂದು ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿಬಂದ ಕೃತಿಯನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ ಕಟಪಡಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದಾಗ, ಅದು ಇನ್ನೊಂದು ಹೊಸ ಕೃತಿಯೇ ಆಗಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗುವುದು ಯಾಯಾ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಮುನ್ನೊಲವು, ವಿಶಿಷ್ಟ ಶಕ್ತಿ, ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಕಾರಣದಿಂದ. ಹೊಸ

ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಪಾತ್ರಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಇಂದು ಎದ್ದಿರುವ ವಾದವಿವಾದದ ಮೂಲ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅವುಗಳ ಕಾರ್ಯಧರ್ಮಗಳ ಬಗ್ಗೆಯ ತಪ್ಪು ತಿಳುವಳಿಕೆ. ಈ ಮಾಧ್ಯಮಗಳೆಲ್ಲ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳೇ ಹೊರತು ಮಾನವ ಸಂಪರ್ಕದ ಬದಲಿಗಳಲ್ಲ. ಅವು ಮಾತನ್ನು, ವೈಯಕ್ತಿಕ, ಜೀವಂತ ಸಂಬಂಧಗಳನ್ನು ಅತಿಕ್ರಮಿಸಲು ಹೊರಟಾಗ ದುಷ್ಪರಿಣಾಮಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತವೆ. ಪುಸ್ತಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ದೀರ್ಘಕಾಲದ ಕೊನೆಯ ಪಕ್ಷ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಮಧ್ಯಮ ವರ್ಗದ ಚಿಂತನೆಯ ಮೇಲೆ ಅದು ಏಕಸ್ವಾಮ್ಯವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದ್ದ ಕಾಲದ, ಮುಖ್ಯ ಸಮಸ್ಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಇದೂ ಒಂದು. ಆದರೆ ಈ ರೀತಿಯ ಅತಿಕ್ರಮಣ– ಪುಸ್ತಕದ್ದಾಗಲೀ, ಬೇರೆ ಯಾವುದೇ ಮಾದ್ಯಮದ್ದಾಗಲೀ– ಯಾವತ್ತೂ ನ್ಯಾಯಸಮ್ಮತವಾದದ್ದಲ್ಲ. ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಮಾಧ್ಯಮ ತಾನು ಒಗ್ಗಲಾರದ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಲು ಯತ್ನಿಸುತ್ತ, ಇತರ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಹಕ್ಕುಬಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಮುರಿಯ ಹೊರಟರೆ, ಸಹಜವಾಗಿಯೇ, ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ನಡುವೆ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾಗಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಆಯಾಯ ಮಾಧ್ಯಮಗಳನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತಿರುವ ಪಟ್ಟಭದ್ರ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಗಳ ನಡುವೆ ಘರ್ಷಣೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಅದರ ಬದಲಾಗಿ ಎಲ್ಲ ಮಾಧ್ಯಮಗಳೂ ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಅನನ್ಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನೇ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ದುಡಿಸಿಕೊಂಡಾಗ, ಅವು ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕ ಹಾಗೂ ಜೀವದಾಯಕವಾಗುತ್ತವೆ.

ಕೆಲವು ಜನ, ಮಾತನಾಡಲು ಸುತ್ತಮುತ್ತ ಯಾರೂ ಇಲ್ಲದವರು, ಸಾಕುಬೆಕ್ಕುಗಳೊಟ್ಟಿಗೆ ಮಾತನಾಡುವುದನ್ನು ನೀವು ಕೇಳಿರಬಹುದು. ಬೆಕ್ಕು ಉತ್ತರ ಕೊಡದ ಕಾರಣ ಅಂಥವರ ಮಾತು ಪೆದ್ದುತನದ್ದಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಂತಹ ಕ್ರಿಯೆ, ಅವರ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ವಾಸ್ತವವಾಗಿ ಜೀವಂತ ಮನುಷ್ಯರಿಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ಇದ್ದಾರೆ ಎನ್ನುವ ಭ್ರಮೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು ನೆರವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾಂತ್ರಿಕ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಈ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ತಿರುವುಮುರುವು ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಈಗ ಯಾಂತ್ರಿಕ ಬೆಕ್ಕುಗಳು ಮನುಷ್ಯರೊಂದಿಗೆ, ಅವರಿಂದ ಯಾವುದೇ ನಿಜವಾದ ಫೀಡ್‌ಬ್ಯಾಕ್ ಇಲ್ಲದೇ, ಮಾತನಾಡುತ್ತವೆ. ಹೊಸ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ವಿರುದ್ಧ ಪಂಡಿತರು ಮಾಡುವ ಮುಖ್ಯ ಆರೋಪ ಇದು. ಆದರೆ ಮುದ್ರಣ ಮಾಧ್ಯಮದ ವಿಷಯದಲ್ಲೂ ಇದು ಅಷ್ಟೇ ನಿಜ. ಇಂದಿನ ಬಿಟ್ಟಬಾಯಿಯ, ಮಂಕುಕಣ್ಣಿನ ಟಿ.ವಿ. ವೀಕ್ಷಕ, ಹಿಂದಿನ ಅತ್ತಿಂದಿತ್ತ ಇತ್ತಿಂದತ್ತ ತಿರುಗುತ್ತಿದ್ದ ಗೋಣಿನ, ನಿಷ್ಕ್ರಿಯ, ಮೂಕ, ಒಂಟಿ ಓದುಗನ ಉತ್ತರಾಧಿಕಾರಿ ಅಷ್ಟೆ

ಮುಖಾಮುಖಿ ಸಂವಾದ, ಯಾಂತ್ರಿಕ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಷ್ಟು ಆಯ್ಕಬದ್ಧ, ಅಮೂರ್ತ ಅಥವಾ ಅತಿಸ್ಪಷ್ಟತೆಯುದಲ್ಲ. ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಅದರ ಸಮಗ್ರತೆಯಲ್ಲಿ ಸಂವಹಿಸುವಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ಈ ಯಾವ ಮಾಧ್ಯಮಗಳೂ ಸರಿಗಟ್ಟಲಾರವು. ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಸಂಬಂಧದ ಕೊಡುಕೊಳ್ಳುವಿಕೆಯ ಗುಣವನ್ನು ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ದುಡಿಸಿಕೊಂಡಲ್ಲಿ, ಮುಖಾಮುಖಿ ಸಂವಾದ ಅತ್ಯಂತ ಅನಿವಾರ್ಯ ಮಾನವಿಕ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿರುವುದು.

ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಮಾಧ್ಯಮವೂ, ಅದರ ಮುನ್ನೊಲವುಗಳನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಲ್ಲಿ, ವಾಸ್ತವದ, ಸತ್ಯದ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಮುಖವನ್ನು ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ ಹಾಗೂ ಸಂವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಮಾಧ್ಯಮವೂ ಅನನ್ಯವಾದ ಒಂದು ಪರ್ಸ್ಪೆಕ್ಟಿವ್ ಅನ್ನು, ಹುದುಗಿಕೊಂಡಿದ್ದ ವಾಸ್ತವದ ಒಂದು ಆಯಾಮವನ್ನು ಹುಡುಕಿ ತೆಗೆಯುವ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಹೊಸ ವಾಸ್ತವವನ್ನೇ ಶೋಧಿಸಿಕೊಡುತ್ತದೆ, ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಾಸ್ತವ ಮಾತ್ರ ನಿಜ, ಉಳಿದವೆಲ್ಲ ವಕ್ರರೂಪಗಳು ಎಂಬಂತಿಲ್ಲ.

ರೆಯುಟ್ಟು ಥಳಥಳಿಸುತ್ತಿರುವ ಸಿನೆಮಾ ತಾರೆಯೊಟ್ಟಿಗೆ. ಮತ್ತೆ ಮತ್ತೆ ನೋಡುತ್ತಿರುವುದರ ಮೂಲಕ ಮ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಲ್ಲಿ, ಈ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳು ಒಂದನ್ನೊಂದು ಬೆಸೆಯುತ್ತ ಹೋಗಿ, ಕೊನೆಗೆ, ಒಂದು ಅಂಶ ತ್ಕ್ಷಣ ಇನ್ನೊಂದನ್ನು ಮಾಂತ್ರಿಕತೆಯಿಂದೆಂಬಂತೆ ಆವಾಹಿಸಿ ಕೊಡುವ ರೀತಿಯ ಅಚ್ಚು ಮಾದರಿಗಳಾಗಿ ಿತುಬಿಡುತ್ತವೆ. ಜಾಹಿರಾತುಗಳು ಸರಕುಗಳನ್ನು ಮಾರುವುದಕ್ಕಷ್ಟೇ ರೂಪಿತವಾದವು ಎಂದು ನಾವು ಳಿದರೆ, ಆಗ ಅವುಗಳ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಭಾವವನ್ನೇ ಮರೆತಂತೆ. ಜಾಹಿರಾತುಗಳ ಪ್ರಧಾನ ಉದ್ದೇಶ ಒಂದು ರಕನ್ನು ಬಳಸುವ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿಯ ಭಾವಿತಸುಖವನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಮಾಡುವುದು. ಹೀಗಾಗಿ ಲಕ್ಸ್ ಒಂದು ಾಬೂನು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ; ಅದನ್ನು ಬಳಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿ ತನಗೆಂದೂ ನಿಜವಾಗಿ ಎಟುಕಲಾರದ ವೈಭವದ ೀವನ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮೂಲಕಮಹಾಶಯನಾಗಿ ಭಾಗವಹಿಸಿ, ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಸುಖ ಅನುಭವಿಸಲು ಅನುವು ಾಡಿಕೊಡುವ ಸಾಧನ ಕೂಡ. ಲಕ್ಸ್ ಸಾಬೂನಿನಿಂದ ಮೈಯುಜ್ಜಿಕೊಳ್ಳುವುದೆಂದರೆ ಒಂದು ಕೊಂಪೆ ಳ್ಳಿಯ ಕೊಳಕು ಬಚ್ಚಲಲ್ಲಿ ನಿಂತಿದ್ದೂ ಬೊಂಬಾಯಿಯ ಸ್ವರ್ಗಸುಂದರ ಸಿನೆಮಾ ತಾರೆಯರ ಶ್ರೀಮಂತ ಗತ್ತಿನಲ್ಲಿ ತಾನೂ ಒಬ್ಬನಾದಂತೆ. ಹಾಗೆಯೇ, ಆಫ್ರಿಕಾದ, ಇಂಡಿಯಾದ ಯಾವುದೋ ಮೂಲೆಯಲ್ಲಿ ಳಿತು ಕೋಕಾ—ಕೋಲಾ ಕುಡಿಯುವುದೆಂದರೆ ದೂರದ ಅಮೇರಿಕದ ಸ್ವಪ್ನಸಮಾನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಾನೂ ಭಾಗಿಯಾದಂತೆ.

ಹೊಸ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ನಾಟಕ ಮತ್ತು ರಿಚುಯಲ್‌ಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಹತ್ತಿರ ಬರುವಂಥದ್ದೆಂದರೆ ೆಲಿವಿಷನ್. ಅದು ಸಂಗೀತ ಮತ್ತು ಕಲೆ, ಆಂಗಿಕ ಮತ್ತು ವಾಚಿಕ ಅಭಿನಯ, ವಾಕ್‌ಚಾತುರ್ಯ ಮತ್ತು ಣ್ಣಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಗದಲ್ಲಿ ಬಳಸುತ್ತದೆ. ದೃಶ್ಯ ಮತ್ತು ಧ್ವನಿ ಬಿಂಬಗಳ ಸಹಕಾಲಿಕತೆಯತ್ತ ಒಲವು ೋರುತ್ತದೆ. ಟಿ.ವಿ. ಕೆಮರಾಗಳು ತಮ್ಮ ದೃಷ್ಟಿ ಕೇಂದ್ರೀಕರಿಸುವುದು ಮಾತನಾಡುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೇಲಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಮಾತನಾಡಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಅಥವಾ ಮಾತಿನ ವಸ್ತುವಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಮೇಲೆ. ಟಿ.ವಿ. ವೀಕ್ಷಕ ೇಳುವುದು ಮಾತನಾಡುತ್ತಿರುವ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು. ಆದರೆ ನೋಡುವುದು ಮಾತನಾಡಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು. ಒಂದೇ ಅನುಭವ ಘಟಕದಲ್ಲಿ ಆತ ಆರೋಪ ಹೊರಿಸುತ್ತಿರುವ ವಕೀಲನ ಧ್ವನಿ ಕೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅಪರಾಧಿಯ ನಡುಗುವ ಕೈಗಳನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾನೆ, ನ್ಯಾಯಾಧೀಶನ ಮುಖಭಾವವನ್ನು ಗಮನಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇದು ನಿಜವಾದ ನಾಟಕ. ಈಗ, ಇಲ್ಲಿ, ಘಟಿಸುತ್ತಿರುವ, ಮುಕ್ತಾಯ ಇನ್ನೂ ಅನಿಶ್ಚಿತವಾದ ನಾಟಕ. ಮುದ್ರಣ ಮಾಧ್ಯಮ ಇಂಥದನ್ನು ಮಾಡಲಾರದು. ಏಕೆಂದರೆ ಅದರ ಮುನ್ನೊಲವುಗಳೇ ಬೇರೆ. ಪುಸ್ತಕಗಳು ಮತ್ತು ಚಲನಚಿತ್ರಗಳು ಅನಿಶ್ಚಿತತೆಯ ಸೋಗು ಹಾಕಬಲ್ಲವು ಮಾತ್ರ. ಆದರೆ ಲೈವ್ ಟಿ.ವಿ. ಜೀವನಾನುಭವದ ಈ ಅತಿಮುಖ್ಯ ಅಂಶವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿರಬಹುದು. ಶ್ರೀಲಂಕಾದ ಸೈನಿಕನೊಬ್ಬ ರಾಜೀವ್ ಗಾಂಧಿಯನ್ನು ಹೊಡೆಯಲು ಹೋದ ದೃಶ್ಯ, ಲೈವ್ ಟಿ.ವಿ. ಪ್ರಸಾರದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದದ್ದು ಇನ್ನೇನು ಘೋರ ಅನಾಹುತ ಸಂಭವಿಸಲಿದೆಯೆಂಬಂತೆ. ಆದರೆ ಅಂದೇ ವಾರ್ತಾ ಪ್ರಸಾರದಲ್ಲಿ ಅದೇ ದೃಶ್ಯ ಸಂಭಾವ್ಯತೆಯ ಶಕ್ತಿಯಿಲ್ಲದ ಇತಿಹಾಸದ ತುಣುಕಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿತು. ಇಂಥ ಅನಿಶ್ಚಿತತೆಯ ಕೊರತೆ ಇತರ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿಗೆ ಅನಾನುಕೂಲತೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಅವುಗಳನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಲ್ಲಿ ಈ ಕೊರತೆಯನ್ನು ನೀಗಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ ಅವುಗಳ ಮುನ್ನೊಲವುಗಳೇ ಬೇರೆ ರೀತಿಯವು.

ಈ ರೀತಿಯ ಮಾಧ್ಯಮೀಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ತಿಳಿಸಿಕೊಡುವುದೇನೆಂದರೆ, ಒಂದು ವಿಷಯವನ್ನು

ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಮೂಲಕ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವುದಷ್ಟೇ ಎಂದಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ವಿಷಯ ಅಥವಾ ಒಳನೋಟ, ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿಯಲ್ಲದಿದ್ದರೂ, ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮಾಧ್ಯಮದೊಟ್ಟಿಗೆ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿರುವಂಥದ್ದು, ಹಾಗೂ, ಆ ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕವೇ ಅತ್ಯುತ್ಕೃಷ್ಟನಾಗಿ ಗ್ರಹಿಕೆಯಾಗುವಂಥದ್ದು, ವ್ಯಕ್ತವಾಗುವಂಥದ್ದು ಎಂದು.

ಹೀಗೆ, ಪುಸ್ತಕದ ರೂಪ ವಿಕಸನದ, ಪ್ರಗತಿಯ ಚರ್ಚೆಗೆ ಅತ್ಯನುಕೂಲವಾಗಿ ಒಗ್ಗಿಕೊಳ್ಳುವ ಮಾದರಿಯದು. ವಿಕಸನ, ಪ್ರಗತಿ ಎರಡೂ ಸಹ, ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿಯೆಂಬಂತೆ ಪುಸ್ತಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗೆ ಸೇರಿದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳು. ಪುಸ್ತಕದಂತೆಯೇ ಪ್ರಗತಿಯ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ ಕೂಡ, ಅದ್ಭುತ ಸಿಕ್ಕುಗಂಟುಗಳೊಡಗೂಡಿದ ಮಾನವಾನುಭವದ ದಾಖಲೆಯನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ, ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಹಾಯಕವಾಗಿ ರೂಪಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಅಮೂರ್ತೀಕರಿಸುವ, ವ್ಯವಸ್ಥೀಕರಿಸುವ ಒಂದು ಪರಿಕಲ್ಪನೆ. ಘಟನೆಗಳ ಸರಣಿ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಚಲಿಸುವಂಥದ್ದು, ಕಾಲರೇಖೆಯುದ್ದಕ್ಕೂ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಪಥದಲ್ಲಿ, ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಗುರಿಯತ್ತ ಸಾಗುವಂಥದು; ಮಾನವ ನಾಗರಿಕತೆ, ಓದುಗನ ಕಣ್ಣಿನಂತೆ, ಒಂದು ಅಪೇಕ್ಷಿತ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಚಲಿಸಿದೆ, ಚಲಿಸುತ್ತಿದೆ, ಚಲಿಸುತ್ತಲಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ನಾವು ಇಂಥ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಕಂಡುಬರುವುದು ಪುಸ್ತಕದ ರೇಖಾತ್ಮಕತೆಯ ಮೂರು ಮುಖ್ಯ ಅಂಶಗಳು; ಒಂದು ರೇಖೆ, ಆ ರೇಖೆಯುದ್ದಕ್ಕೂ ಚಲಿಸುತ್ತಿರುವ ಒಂದು ಬಿಂದು, ಮತ್ತು ಒಂದು ಅಪೇಕ್ಷಿತ ಗುರಿಯತ್ತ ಅದರ ಚಲನೆ.

ವರ್ತಮಾನದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕ್ಷಣ, ವರ್ತಮಾನವೇ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕ್ಷಣ, ನಿರ್ದಿಷ್ಟವಾದ ಒಂದು ಕಾಲಬಿಂದು ಎನ್ನುವ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ, ಪುಸ್ತಕ ಪ್ರಧಾನ ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದ ಇಂಥ ಪರಿಕಲ್ಪನೆ, ನನಗೆ ಗೊತ್ತಿರುವ ಮಟ್ಟಿಗಂತೂ, ಶಾಬ್ದಿಕಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿವಾದ ಮತ್ತು ತ್ರೀ–ಡೈಮೆನ್ಷನಲ್ ಪರ್‌ಸ್ಪೆಕ್ಟಿವ್‌ನಂತಹ ಪ್ರೇರೇಪಕ ಹಾಗೂ ನಿಯಂತ್ರಿಕ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳೂ ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡು ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಇವೆರಡೂ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳೂ ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಕ್ಷಣದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟವು. ಎರಡೂ ಪುಸ್ತಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಿಂದ ಪೋಷಣೆ ಪಡೆದಂತಹವು, ಪ್ರಾಯಶಃ ಅದರಿಂದಲೇ ಹುಟ್ಟಿ ಬಂದಂಥವು.

ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಮಾಧ್ಯಮವೂ ತನ್ನ ಭಿನ್ನತೆಯ ಕಾರಣ ಭಿನ್ನ ವಸ್ತು ರೂಪಗಳನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ನಾಟಕದ ಉದ್ದಕ್ಕೂ ರಂಗಸ್ಥಳಕ್ಕೆ ಒಂದೇ ದೂರ, ಒಂದೇ ಕೋನದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ನೋಡುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ನಾಟಕದ ವಸ್ತುವನ್ನು ಮುಟ್ಟಿಸಲು ನಟ ತನ್ನ ಮೈಯ ಚಲನವಲನಗಳನ್ನು, ಧ್ವನಿಯ ಮಟ್ಟವನ್ನು ಸಹಜಕ್ಕಿಂತ ಕೊಂಚ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಸುತ್ತಾನೆ. ಆದರೆ ಟಿ.ವಿ. ಮತ್ತು ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ ಈ ದೂರ ಮತ್ತು ಕೋನ ಕ್ಷಣಕ್ಷಣಕ್ಕೂ ಬದಲಾಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಒಂದೇ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಬಹುಕೋನ, ಬಹುದೂರಗಳಲ್ಲಿ ತೋರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಆ ದೃಶ್ಯವನ್ನು ಇಲ್ಲಿಂದ, ಅಲ್ಲಿಂದ, ಮತ್ತೊಂದಲ್ಲಿಂದ ನೋಡುತ್ತ, ನೋಡುತ್ತ, ಕೊನೆಗೆ ಅದರ ಒಳಸೆಳೆಯಲ್ಪಟ್ಟು ಆ ದೃಶ್ಯದ ಒಂದು ಭಾಗವೇ ಆಗಿಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ನೋಡುಗನಾಗಿ ಬಂದವನು ಕೆಮೆರಾ ಕಣ್ಣಿನ ಮೂಲಕ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾ, ಒಂದು ಪಾತ್ರದ ಕಣ್ಣಿನಲ್ಲಿ ಕುಳಿತು ಇನ್ನೊಂದು ಪಾತ್ರವನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾ ಆ ಇನ್ನೊಂದರ ಕಣ್ಣಿನಿಂದ ಮೊದಲ ಪಾತ್ರವನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾ ಅವರೊಟ್ಟಿಗೆ ತನ್ನನ್ನೇ ತಾನು ಗುರುತಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ತಾನೂ ಒಂದು

ಮು ಮಾಧ್ಯಮ ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ನಿಂತು ನೋಡಲು ಅನುವು ಮಾಡಿಕೊಟ್ಟರೆ, ಇನ್ನೊಂದು ಮಾಧ್ಯಮ ನಿಂದ, ಮತ್ತೊಂದು ಇನ್ನೊಂದಲ್ಲಿಂದ ನೋಡಲು ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಪರಸ್ಪರ ಬೆಸೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತ ವು ನಮಗೆ ಇನ್ನೂ ಪರಿಪೂರ್ಣ ಸಮಗ್ರವನ್ನು, ಅಧಿಕ ಮೊತ್ತದ ಸತ್ಯವನ್ನು ತಂದುಕೊಡುತ್ತವೆ. ಹೊಸ ಷೆಗಳಿಂದ– ತಮ್ಮ ಕಣ್ಣುಕಟ್ಟುಗಳ ಕಾರಣ ಹಳೆಯ ಭಾಷೆಗಳು ಕಾಣದೆಹೋದ ಸತ್ಯಾಂಶಗಳೂ ದಂತೆ– ಹೊಸ ಸತ್ಯಾಂಶಗಳು ಬೆಳಕಿಗೆ ಬರುತ್ತವೆ.

ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಪುಸ್ತಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಸಂರಕ್ಷಣೆ ಎಷ್ಟು ಮುಖ್ಯವೋ ಟಿವಿಯ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಡಾ ಅಷ್ಟೇ ಮುಖ್ಯ. ಹೊಸ ಭಾಷೆಗಳು ಹಳೆಯ ಭಾಷೆಗಳನ್ನು ನಾಶ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ, ವುಗಳಿಗೆ ಹೊಸ ಚೇತನ ನೀಡುತ್ತವೆ. ನಾಶವಾಗುವುದು ಏಕಸ್ವಾಮ್ಯ ಮಾತ್ರ. ಹೊಸ ಭಾಷೆಯೊಂದರ ಟ್ಟು ಬಹಳಷ್ಟು ಸಾರಿ ಹಳೆಯ ಭಾಷೆಗಳು ಸೃಜನಾತ್ಮಕ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ತೊಡಗಲು ಅನುವಾಗುವಂತೆ ವುಗಳನ್ನು ಬಿಡುಗಡೆ ಮಾಡುತ್ತವೆ. ಅವು ಇನ್ನು ಲಾಭ, ಅಧಿಕಾರದ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಗಳ ತೆಯಾಳುಗಳಾಗಿರಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ, ಪಶ್ಚಿಮದಲ್ಲಿ ಸಿನೆಮಾ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ರಡಿದಂತೆ ಅಲ್ಲಿಯ ರಂಗಭೂಮಿ ಮೊದಲು ಆಕ್ರೋಶ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿ, ನಂತರ ನಿಧಾನವಾಗಿ ತನ್ನ ಶಿಷ್ಟ್ಯವನ್ನು ತಾನೇ ಅರಿತುಕೊಂಡು, ಅದರ ಬಲದ ಮೇಲೆ ಕೆಲಸಮಾಡುತ್ತ ತನ್ನನ್ನು ಪುನರ್‌ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದು; ವಿ ಜಾಲ ಹಬ್ಬಿದಂತೆ ಸಿನೆಮಾ ಕೂಡಾ ಇದೇ ರೀತಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯಿಸಿ ನಂತರ ಮರುಕಾಣ್ಕೆಯ ಮೂಲಕ ನ್ನ ಅಸ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡದ್ದು; ಈಗ ಇಂಡಿಯಾದಲ್ಲೂ ಇದು ಪುನರಾವರ್ತನೆಯಾಗುತ್ತಿರುವುದು ತ್ಯಾದಿ, ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಹೊಸ ಭಾಷೆಯೊಂದು ಹಳೆಯ ಭಾಷೆಗಳಿಂದ ಸ್ವಾಗತ ಪಡೆಯುವುದು ಅತ್ಯಂತ ಅಪರೂಪ. ರಾಣಿಕ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಲಿಖಿತ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಸಂದೇಹದಿಂದಲೇ ನೋಡಿತು. ಹಸ್ತಪ್ರತಿ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ುದ್ರಣ ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಉಪೇಕ್ಷೆಯಿಂದ ಕಂಡಿತು, ಪುಸ್ತಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಪತ್ರಿಕಾ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು, ನೇ ಶತಮಾನದ ಒಬ್ಬ ಪಂಡಿತ ಹೇಳಿದಂತೆ ನರಕದ ಮನೋವಿಕಾರಗಳ ಆ ಕೊಳಕುತಿಪ್ಪೆ ಎಂದು ರಿಯಿತು. ವೃತ್ತ ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುತ್ತಿದ್ದ ಕೊಲೆ, ಅತ್ಯಾಚಾರ, ಅನೈತಿಕತೆಯ ಸುದ್ದಿಗಳಿಂದ ಟ್ಟಗೆದ್ದ ತಂದೆಯೊಬ್ಬ ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದ : ನನ್ನ ಮಕ್ಕಳು ಲಜ್ಜೆಗೆಟ್ಟ ಇಂಥ ವರದಿಗಳನ್ನು ಖುಷಿಪಡುತ್ತ ದುವುದಕ್ಕಿಂತ ತಮ್ಮ ಸ್ಫಟಿಕಶುದ್ಧ ಮುಗ್ಧತೆಯ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿಯೇ ತಮ್ಮ ಗೋರಿ ಸೇರುವುದು ಳ್ಳೆಯದು. ಪುಸ್ತಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಜನರನ್ನು ಬೆಚ್ಚಿ ಬೀಳಿಸಿದ್ದು ವೃತ್ತಪತ್ರಿಕೆಯ ರೋಚಕತೆಯಲ್ಲ, ದಲಾಗಿ, ಅದರ ಅರೇಖಾತ್ಮಕ ರೂಪ, ಅನುಭವವನ್ನು ಸಂಕೇತೀಕರಿಸುವಲ್ಲಿ ಅದು ಬಳಸಿದ ರೇಖಾತ್ಮಕ ಸೂತ್ರ.

ಒಂದು ಹೊಸ ಭಾಷೆ ನಾವು ಮಗುವಿನಂತೆ ಹೊಸ ಕಣ್ಣು, ಹೊಸ ಕುತೂಹಲ, ಹೊಸ ತುರುಕಿನೊಂದಿಗೆ ಜಗತ್ತನ್ನು ನೋಡಲು ಕಲಿಸಿ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಕಾಣ್ಕೆಯ ಶುದ್ಧ ಹರ್ಷವನ್ನು ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆ. ಕೆನಡಾ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ವರ್ಷಗಳ ಹಿಂದೆ ಬಂದು ನೆಲೆಸಿದ್ದ ಪೋಲೆಂಡ್‌ನ ಒಂದು ವೃದ್ಧ ಜೋಡಿ, ಅವರ ಮಗ ಎಷ್ಟು ಹೇಳಿದರೂ, ಹೊಸ ಆಚಾರ ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಕಲಿತುಕೊಳ್ಳದೆ, ತಮ್ಮ ಹಳೆಯ ಜೀವನಕ್ರಮಕ್ಕೇ ಅಂಟಿಕೊಂಡಿದ್ದರು. ಕೊನೆಗೆ, ಮಗ ಅವರಿಗೆ ಒಂದು ಟಿ.ವಿ. ತಂದುಕೊಟ್ಟ ಕೆಲವು ವಾರಗಳಲ್ಲೇ, ಅವನಿಗೆ ಅಚ್ಚರಿಯಾಗುವಂತೆ ಅವನ ತಾಯಿತಂದೆ ತೀರ ಇತ್ತೀಚಿನ ವಿಷಯಗಳ

ಬಗ್ಗೆ ಮಾತನಾಡ ತೊಡಗಿದರು, ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಬಟ್ಟೆಬರೆ ಧರಿಸಲಾರಂಭಿಸಿದರು. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಅವ ಹೇಳಿದಂತೆ, ಟಿವಿಯಲ್ಲಿ ಅದು ಬಂದಿತ್ತಲ್ಲ; ಟಿವಿಯಲ್ಲಿ ಇದು ಹಾಗಿತ್ತಲ್ಲ– ಇದೇ ರೀತಿ ಇಂದು ಟಿ ಬಂದ ಮೇಲೆ ಇಂಡಿಯಾದ ಅಜ್ಜಿಯಂದಿರು ತಮ್ಮ ಮೊಮ್ಮಕ್ಕಳೊಡನೆ ಕಪಿಲ್‌ದೇವ್– ರವಿಶಾ ರಾಜೀವ್– ಗೊರ್ಬಚೆವ್, ಉತ್ತರಧೃವದ ಎಸ್ಕಿಮೊ– ಅಮೇರಿಕದ ಸ್ಪೇಸ್ ಷಟಲ್ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಬ ಬಿಸಿಬಿಸಿ ಚರ್ಚೆ ನಡೆಯುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಕೆನಡಾ ದೇಶದ ಮಾಧ್ಯಮತಜ್ಞರ ಒಂದು ತಂಡ ನಡೆಸಿದ ಪ್ರಯೋಗವೊಂದನ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಇದರಲ್ಲಿ ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರದ ಒಂದು ಬಹುಮುಖ್ಯ ವಿಷಯದ ಬಗ್ಗೆ ಉಪನ್ಯಾಸವೊಂದನ ತಯಾರಿಸಿಕೊಂಡು, ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳ ಐದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ತಂಡಗಳಿಗೆ ಅದನ್ನು ಐದು ಮಾಧ್ಯಮ– ಶಾಬ್ದಿ ಭಾಷೆ, ಮುದ್ರಿತ ಪ್ರತಿ, ರೇಡಿಯೋ, ಚಲನಚಿತ್ರ ಹಾಗೂ ಟಿವಿ–ಗಳ ಮೂಲಕ ನೀಡಲಾಯಿತು. ನಂತ ಅವರು ಆ ವಿಷಯವನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದರ ರೀತಿ, ಪ್ರಮಾಣಗಳನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಲಾಯಿತು. ಅದ ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರಕಟಪಡಿಸುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ, ಹಾಗ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ಅದನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ, ಹಾಗೆಯೇ ಮುಖ್ಯವಾದ ಬದಲಾವಣೆಗ ಒಳನುಸುಳುತ್ತಿದ್ದುದು ಕಂಡುಬಂದಿತು.

ತರಗತಿ ಕೋಣೆಯ ಉಪನ್ಯಾಸ ಪುನರುಚ್ಚಾರ, ಬಹುಪದ ಪ್ರಯೋಗದ ಕಾರಣ ದೀರ್ಘವಾಗಿತ್ತು ಹಾಗೆಯೇ ಉಪನ್ಯಾಸಕನಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ವಿಷಯ ವಿಸ್ತರಣೆಯ, ಅನೇಕ ಸಂಬಂಧಿತ ವಿಷಯಗಳನ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುವ ಅವಕಾಶ ನೀಡಿತು. ಎರಡು ಗಂಟೆಯ ಅವಧಿಯ ಈ ಉಪನ್ಯಾಸದ ಅಷ್ಟೇ ವಿಷಯವನ ಟಿವಿಯ ಮೂಲಕ ಕೇವಲ ಇಪ್ಪತ್ತೇಳು ನಿಮಿಷಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಯಿತು. ಟಿವಿಯ ಉಪನ್ಯಾಸ ಸಚಿತ್ರ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದುದರಿಂದ ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನು ಒಂದೇ ಬಾರಿ ಹೇಳಿ, ಅದ ಅನೇಕ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಿದರೆ ಸಾಕಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ರೇಡಿಯೋಗಾಗಿ ತಯಾರಿಸಿದ್ದ ಉಪನ್ಯಾಸ ಲೇಖನ ಟಿವಿಗೆ ತೀರಾ ಉದ್ದವಾಯಿತು. ಟಿವಿಯ ಮೇಲೆ ಬಳಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವ ದೃಶ್ಯೋದಾಹರಣೆಗಳ ಸಂಜ್ಞೆಗಳು ಹಲವಾರು ಪದಗಳನ್ನು ಕೈಬಿಡುವಂತೆ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದವಲ್ಲದೆ, ಲೇಖನವನ್ನು ಬೇರೆಯೇ ಅ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ತಯಾರಿಸಲು ಒತ್ತಾಯಿಸುತ್ತವೆ. ರೇಡಿಯೋ ವಾಕ್‌ಶೈಲಿ ದೃಶ್ಯಾರಾಹಿತ್ಯದ ಕೊರತೆಯನ ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳುವ ಸಲುವಾಗಿ ಸ್ವರವೈವಿಧ್ಯ, ಧ್ವನಿಯ ಏರಿಳಿತಗಳನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ

ಈ ಪ್ರಯೋಗದ ಮೂಲಾಂಶಗಳನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡು, ಕೆಲ ಮುಖ್ಯ ಮಾರ್ಪಾಟುಗಳೊಂದಿ ಅದನ್ನು ಮತ್ತೆ ಕೆಲವು ಸಲ ನಡೆಸಲಾಯಿತು. ಎಲ್ಲ ಕಡೆಯೂ ಎದ್ದು ಕಂಡುಬಂದದ್ದು, ಬೇರೆ ಬೇ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಬಳಕೆಯಾದ ಬೇರೆ ಬೇ ರೆ ತಂಡಗಳ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳು ವಿಷಯವನ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡದ್ದರಲ್ಲಿ ಗಮನಾರ್ಹ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿದ್ದುದು ಹಾಗೂ ವಿಷಯದ ಅಂಶಗಳ ಒತ ಬದಲಾಗುತ್ತ ಹೋದದ್ದು.

ಈ ಪ್ರಯೋಗದ ಫಲಿತಾಂಶಗಳನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸಿದಾಗ ಸಣ್ಣ ಕೋಲಾಹಲವೇ ಎದ್ದಿತು. ಪ್ರತಿಯೊಂದ ಮಾಧ್ಯಮದ ನಿಯಂತ್ರಕ ಹಿತಾಸಕ್ತಿಗಳು ತಮ್ಮ ಮಾಧ್ಯಮವೇ ಅತ್ಯಂತ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ ಎಂಬುದು ಈ ಪ್ರಯೋಗದಿಂದ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ವಾದವಿವಾದದಲ್ಲಿ ತೊಡಗಿದವು. ಆದರೆ ಈ ಪ್ರಯೋಗ ಫಲಿತಾಂಶಗಳು ನಿಜವಾಗಿಯೂ ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದು ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ನಡುವಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು. ಅಷ

ೋಚಿಸಿದ್ದು ಇಂಥ ಅಗಾಧ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳ ಕಾರಣದಿಂದ ಮಾಧ್ಯಮಗಳನ್ನು ಪ್ರಬೇಧಗಳೆಂದು ೋಡಬೇಕೇ ಹೊರತು ಅವುಗಳ ಪರಿಣಾಮದ ಪರಿಮಾಣದ ಮೇಲೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಅಳೆಯಲಾಗದೆಂದು.

ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವ ಮತ್ತು ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ನಡುವಿನ ಘರ್ಷಣೆಯೆಂದು ೀರಾ ತಪ್ಪಾಗಿ ಭಾವಿಸಲಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮಗಳೇ ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವ ತಾನೇ? ಹಾಗೆ ೋಡಿದರೆ, ಮುದ್ರಿತ ಪುಸ್ತಕವೇ ಅತಿ ಮೊದಲ ಯಾಂತ್ರಿಕ ಸಮೂಹ ಮಾಧ್ಯಮ. ಜ್ಞಾನ ಜಗತ್ತಿನ ೕಲೆ ಪುಸ್ತಕ ಮಾಧ್ಯಮ ಸ್ಥಾಪಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದ ಏಕಸ್ವಾಮ್ಯ ಇಂದು ಹೊಸ ಭಾಷೆಗಳ ಸವಾಲಿನೆದುರು ುಳಿಯಬಲ್ಲದೇ?– ಇದು ಇಂದು ಕೇಳಿಬರುತ್ತಿರುವ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಉತ್ತರ : ಇಲ್ಲ. ಇನ್ನು ೇಳಬೇಕಾಗಿರುವ ಪ್ರಶ್ನೆ– ಪುಸ್ತಕ ಮಾಧ್ಯಮ ಯಾವ ಕಾಯಕವನ್ನು ಇತರ ಯಾವುದೇ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕಿಂತ ುತ್ತಮವಾಗಿ ಮಾಡಬಲ್ಲದು? ಆ ಕಾಯಕ ಮಾಡತಕ್ಕದ್ದೆ? – ಎಂಬುದು.

ಡಾ॥ ಯು.ಆರ್. ಅನಂತಮೂರ್ತಿ ಅವರ ಪೀಠಿಕಾ ಭಾಷಣ

ಪ್ರಿಯ ಸ್ನೇಹಿತರೇ,

ನಾನು ಈ ಶಿಬಿರದಲ್ಲಿ ಹಲವಾರು ದಿನ ಇರುತ್ತೇನೆ. ಇಲ್ಲಿ ಇಡೀ ದಿನ ನಿಮ್ಮನ್ನು ಭೇಟಿಯಾಗುವ, ನಿಮ್ಮೊಡನೆ ಮಾತನಾಡುವ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಬೇರೆಯವರು ನಡೆಸಿಕೊಡುವ ಉಪನ್ಯಾಸ, ಚರ್ಚೆಗಳಲ್ಲೂ ನನಗೆ ಭಾಗವಹಿಸುವ ಇಷ್ಟವಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಈಗಿನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ನನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ಆರಾಮವಾಗಿ ಕೆಲವು ಚೌಕಟ್ಟಿನ ಮಾತುಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ನಿಮ್ಮ ಮುಂದಿಡುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ನಾವು ಹೀಗೆ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಕೂತು ನಮ್ಮ ದೇಶಕ್ಕೆ, ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಅಗತ್ಯವಾದ ಸಿನೆಮಾ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಂಗೀತ, ನಾಟಕಗಳ ಬಗ್ಗೆ ವಿಚಾರ ಮಾಡುವಾಗ, ನಾವು ಈ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಏನನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ, ಈ ನಮ್ಮ ಅಪೇಕ್ಷೆಯ ಹಿಂದೆ ಯಾವ ದೊಡ್ಡ ಶಕ್ತಿಗಳು, ನಮಗೇ ಅರಿವಾಗದಂಥ ಯಾವ ಪರೋಕ್ಷ ಪ್ರೇರಣೆಗಳು ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರಬಹುದು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ವೈಚಾರಿಕವಾಗಿ ಒಂದು ಸ್ಪಷ್ಟತೆಯನ್ನು ತರುವುದಕ್ಕೆ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತೇನೆ. ಎಂತಹ ಸ್ಪಷ್ಟತೆಯೆಂದರೆ ನಾನು ಹೇಳುವ ಸ್ಪಷ್ಟತೆ ಮಾತ್ರವಾಗದೆ, ಅದು ನಿಮ್ಮ ನಿಮ್ಮ ಅನುಭವದಲ್ಲಿ, ನಿಮ್ಮ ನಿಮ್ಮ ಅನುಭವಕ್ಕೆ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತ ಹೋಗಬೇಕು.

ನನ್ನ ಮಾತನ್ನು ಎಲ್ಲಿಂದ ಪ್ರಾರಂಭಿಸಬೇಕು ಎಂದು ಯೋಚಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಗ ಇವತ್ತು ಬೆಳಿಗ್ಗೆ ಹೊಳೆಯಿತು: ಗಾಂಧೀಜಿ ದಕ್ಷಿಣ ಆಫ್ರಿಕಾದಿಂದ ಇಂಡಿಯಾಕ್ಕೆ ಹಿಂದೆ ಬಂದರು, ಬಂದಮೇಲೆ ಕಾಶಿಗೆ ಹೋಗಿದ್ದರು. ಹೋಗುವಾಗ ಪವಿತ್ರ ಸ್ಥಳ ಕಾಶಿ, ಪವಿತ್ರ ನದಿ ಗಂಗೆ, ದೇವ ಕಾಶಿ ವಿಶ್ವನಾಥ ಎಂದೆಲ್ಲ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ತುಂಬಿಕೊಂಡು ಹೋಗಿದ್ದರೆಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿಯ ಕೊಳಕನ್ನು ನೋಡಿ ಅವರಿಗೆ ಎಷ್ಟು ಅಸಹ್ಯವಾಯಿತೆಂದರೆ — ಅದನ್ನು ಬಹಳ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಶುದ್ಧ ಕೊಳಕು,

ಬೀದಿಗಳು, ಆ ಹೆಣಗಳು, ಆ ರೊಚ್ಚೆ, ಇದು ಪವಿತ್ರ ಇರುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಪವಿತ್ರ ಎಂದು ೀಳುತ್ತಲೇ ಇದನ್ನು ಇಷ್ಟು ಕೊಳಕು ಮಾಡಿದ್ದೇವಲ್ಲ, ಯಾವ ಥರದ ಜನ ನಾವು? ಗಾಂಧಿಯ ಮೊದಲ ರವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವಂತೆ ಆಗ ಅವರ ಇಡೀ ಮನಸ್ಸು ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಉತ್ಪಾತದಲ್ಲಿತ್ತು. ವತ್ತು ಬರೆಯುತ್ತಿರುವ ಅನೇಕರಲ್ಲೂ ಇದೇ ಮನೋಭಾವ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರಬಹುದಾದ್ದರಿಂದ ದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ನೀವು ಬೇಂದ್ರೆಯವರನ್ನು ಓದಿದರೆ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ – ಗಂಗಾನದಿ ಅನ್ನುವುದು ವರಲ್ಲಿ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡದಾದ ಒಂದು ಸಂಕೇತ. ಅದು ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನವಾಗಿ ಹರಿಯುವಂಥದ್ದು. ಆಮೇಲೆ ಡಿಗರೂ ಗಂಗೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಬಹಳ ಒಳ್ಳೆಯ ಒಂದು ಪದ್ಯ ಬತ್ತಲಾರದ ಗಂಗೆ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲಿ ತ್ತಲಾರದ ಗಂಗೆ ಅನ್ನುವುದು ಅದು ಯಾವತ್ತೂ ಬತ್ತುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಹಾಗೆ ರಿಯುತ್ತಲೇ ಇರುವುದು ಎಂಬ ಹೊಗಳಿಕೆಯ ಮಾತೂ ಹೌದು. ಹಾಗೆಯೇ ಬತ್ತಲಾರದ ಗಂಗೆ ಂದರೆ ಇದು ಬತ್ತಿಯಾದರೂ ಹೋಗಿದ್ದರೆ ಒಳ್ಳೆಯದಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಆಗ ನಾವು ಹೊಸದನ್ನಾದರೂ ುಡುಕುತ್ತಿದ್ದೆವು ಎಂಬ ಸಿಟ್ಟಿನ ಮಾತೂ ಹೌದು. ಇಂಥದೇ ದ್ವಂದ್ವ ಸಂಘರ್ಷ ಗಾಂಧಿಯನ್ನು ಾಡಿರಬೇಕು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಗಾಂಧಿಗೆ ಆಗ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು ುತ್ತೆ ತನ್ನ ನೆಲದಲ್ಲೇ ಊರಿದಂತಹ ಒಂದು ಹೊಸ ಸಂವೇದನೆಯನ್ನ ತಾನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎಂಬ ರಂಬಲವಿತ್ತು. ಹಾಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಬಂದು ಶೋಧನೆ ನಡೆಸಿದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಕಂಡದ್ದು ಮಹಾ ಅಸಹ್ಯರಾಶಿ. ಇವತ್ತಿನ ಂಡಿಯಾದ ಸೃಜನಶೀಲ ಮನಸ್ಸು ತನ್ನ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿ ಇದೇ ರೀತಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಲ್ಲಿಯ ಅತ್ಯುತ್ಕೃಷ್ಟವಾದದ್ದನ್ನು ಕಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುವುದರೊಟ್ಟಿಗೆ ಅದನ್ನು ಆವರಿಸಿಕೊಂಡ ಅಸಹ್ಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಕ್ರೋಧಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ, ಗಾಂಧಿ ಅಲ್ಲಿಯ ರಾಜ ಮಹಾರಾಜರ ಸಭೆಯೊಂದಕ್ಕೆ ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಆ ಘಟನೆಯ ವಿವರಗಳು ಬಹಳ ಚೆನ್ನಾಗಿವೆ. ಅಲ್ಲಿ ಗಾಂಧಿ ಮಾತನಾಡಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆ ರಾಜಮಹಾರಾಜರನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿ, ಇಷ್ಟು ವೇಷಭೂಷಣ ತೊಟ್ಟುಕೊಂಡು ಬಂದಿದ್ದೀರಲ್ಲ, ನೀವು ದರಿದ್ರ ಬದುಕು ಬದುಕುತ್ತಿದ್ದೀರಿ, ಇದನ್ನೆಲ್ಲ, ಈ ಬಂಗಾರವನ್ನೆಲ್ಲ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗಿ ಬಿಸಾಡಿ ಎಂದು ಬೈಯುತ್ತಾರೆ. ಆಗ ಅಲ್ಲಿದ್ದ ಐರಿಷ್ ಮಹಿಳೆ ಆನಿಬೆಸೆಂಟ್ ಗಾಂಧಿಗೆ ಮುಂದೆ ಮಾತನಾಡಲು ಬಿಡುವುದಿಲ್ಲ. ಬ್ರಿಟಿಷರು ನಮ್ಮ ದೇಶದ ರಾಜತ್ವದ ಕೊಂಚ ಭಾಗವನ್ನಾದರೂ ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು ಈ ರಾಜಮಹಾರಾಜರಿಗೆ, ನಮ್ಮದೇ ದೇಶದವರಿಗೆ ಹೀಗೆ ಬಂಗಾರ ಹೇರಿಕೊಂಡು ಕೂರಲು ಅವಕಾಶ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರಲ್ಲ, ಅದನ್ನು ಹೀಗೆ ಖಂಡಿಸಬಾರದು ಎನ್ನುವ ಭಾವನೆ ಆ ಮಹಿಳೆಗಿದ್ದಿರಬೇಕು, ಪಾಪ. ಆದರೆ ಗಾಂಧಿ ಅದನ್ನು ತಿರಸ್ಕರಿಸುತ್ತಾರೆ.

ಹೀಗೆ ಭಾರತದ ಬಗ್ಗೆ ಅಸಹ್ಯ ಪಡುವವರಿಗೆಲ್ಲ ಇನ್ನೊಂದು ಭಾವನೆಯೂ ಇರುತ್ತಿತ್ತು. ರಾಜಾರಾಮ ಮೋಹನರಾಯರಿಗೆ ಇದ್ದಂತಹ ಭಾವನೆ ಅದು. ಬಹಳ ಸುಂದರವಾದದ್ದೆಲ್ಲಾ ಭಾರತದ ಹೊರಗಿದೆ, ನಮ್ಮದೆಲ್ಲ ಬಹಳ ಕೊಳಕಾಗಿ ಹೋಗಿದೆ. ಇದರಿಂದ ಒಳ್ಳೆಯದೇನೂ ಉತ್ಪನ್ನವಾಗುವುದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ, ನಮಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ವಿದ್ಯಾಭ್ಯಾಸ ಸಿಕ್ಕರೆ ಅಥವಾ ಇಂಗ್ಲಿಷರು ಏನಾದರೂ ಬಂದು ನಮ್ಮ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದರೆ, ನಮ್ಮ ಕೆಟ್ಟ ಪದ್ಧತಿಗಳನ್ನು ನಾಶಮಾಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರೆ ನಾವು ಸ್ವಲ್ಪ ಉದ್ಧಾರವಾಗಿರಬಹುದು – ಎಂಬಂತಹ ಭಾವನೆ ಇಂಥವರದು. ಆದರೆ ಗಾಂಧೀಜಿ ಕಂಡುಕೊಂಡಂತೆ ಇಂಗ್ಲಿಷರು ಇಲ್ಲಿ ಬಂದು ಮಾಡುವಂಥದ್ದು ಏನೂ ಇಲ್ಲ, ಅವರ

ಸಂಪರ್ಕದಿಂದ ನಮಗೆ ಏನಾದರೂ ಒಳ್ಳೆಯದಾಗುವಂಥದ್ದೂ ಇಲ್ಲ. ಹೀಗೆ ತಿಳಿಯುವ ಮನಸ್ಸು ಅತ್ಯಂತ ಕಷ್ಟಸಾಧ್ಯವಾದದ್ದು. ಒಂದುಕಡೆ, ವೈಜ್ಞಾನಿಕತೆಯ, ತಾಂತ್ರಿಕತೆಯ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ, ಐರೋಪ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ನಮಗೆ ಪರಿಹಾರವಿದೆ ಎಂದು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬಾರದು. ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ, ಇಲ್ಲಿರುವುದು ಏನೂ ಚೆನ್ನಾಗಿಲ್ಲ ಎಂದೂ ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬಾರದು. ಇದು ಬಹಳ ಕಷ್ಟ, ಯಾಕೆಂದರೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯಕ್ಕೆ ವಿರೋಧವಾದ ಕೂಡಲೆ, ಭಾರತವನ್ನು ಕೀರ್ತಿಸಲು ಪ್ರಾರಂಭಿಸುವಂತಹ, ಇಲ್ಲಿರುವುದೆಲ್ಲ ಬಹಳ ಸುಂದರವಾಗಿದೆ. ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ಹಾಗೆಯೇ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಅನ್ನುವಂಥ ಮನೋಭಾವ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ತದ್ವಿರುದ್ಧವಾಗಿ. ಇಲ್ಲಿರುವುದೆಲ್ಲ ನಿಷ್ಪ್ರಯೋಜಕವಾದದ್ದು. ಅನಿಷ್ಟವಾದದ್ದು, ಈ ದೇಶವನ್ನೇ ಬಿಟ್ಟುಹೋಗಿ ಪಶ್ಚಿಮದಲ್ಲಿ ನೆಲೆಸಬೇಕು ಎನ್ನುವಂಥ ಇನ್ನೊಂದು ಮನೋಭಾವ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ನೀವು ಒಬ್ಬ ರಾಜನ ಕಥೆಯನ್ನು ಕೇಳಿರಬೇಕು. ಆ ರಾಜನಿಗೆ ಒಂದು ಹಕ್ಕಿಯ ಹಾಡು ಬಹಳ ಇಷ್ಟವಾಯಿತಂತೆ. ಆತ ತನ್ನ ಮಂತ್ರಿಗೆ ಆ ಹಕ್ಕಿಯನ್ನು ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ಬರಲು ಹೇಳಿಕಳಿಸಿದ. ಮಂತ್ರಿ ಬಂದು ಹೇಳಿದ, ಹಕ್ಕಿಯನ್ನು ತರಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಕೊಂಬೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟಿರುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು. ಹಾಗಾದರೆ ಕೊಂಬೆಯನ್ನೇ ತಾ ಎಂದ ರಾಜ. ಮಂತ್ರಿ ಹೇಳಿದ, ಬರೀ ಕೊಂಬೆ ತರಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇಡೀ ಮರವನ್ನೇ ತರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು. ರಾಜ ಮರವನ್ನೇ ತಾ ಎಂದ. ಮಂತ್ರಿ ಹೇಳಿದ. ಮರವೊಂದನ್ನೇ ತರಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ, ಇಡೀ ಕಾಡನ್ನೇ ತರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದು. ಆಗ ರಾಜ ಅದರ ಅರ್ಥ ತಿಳಿದುಕೊಂಡು ಹಾಗಾದರೆ ನಾನೇ ಕಾಡಿನಲ್ಲಿ ಹೋಗಿ ಇದ್ದುಬಿಡುತ್ತೇನೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದ : ಹಾಗೇ ಹೋಗಿ ಇದ್ದ ಎಂದು ಕಥೆ ಹೇಳುತ್ತದೆ. ಇದನ್ನು ರಾಮಾನುಜನ್ ಒಂದು ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಆ ರೀತಿ ವ್ಯಾಮೋಹದ ಭಾವ ತಾಳಿದರೆ ನಾವು ಇಲ್ಲಿರುವುದನ್ನೆಲ್ಲ ಬಿಟ್ಟು ವಿದೇಶಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ ಅಷ್ಟೆ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿ ಈ ಹೆಗ್ಗೋಡಿನ ರಂಗಮಂದಿರ, ಇಲ್ಲಿ ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಮತ್ತು ಅವನ ಸಹೋದ್ಯೋಗಿಗಳು ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ಕೆಲಸವಿದೆಯಲ್ಲ, ಇದು ನಾನು ಈ ಮೊದಲು ಹೇಳಿದಂಥ ಮನಃಸ್ಥಿತಿಯದು. ಇಲ್ಲಿ ಇರುವ ಸ್ಥಿತಿಯ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ರೀತಿಯ ಅಸಹನೀಯ ಭಾವನೆ, ಹಾಗೆಯೇ, ಇದಕ್ಕೆ ಪರಿಹಾರ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಲ್ಲಿಲ್ಲ, ದೆಹಲಿಯಲ್ಲಿಯೂ ಇಲ್ಲ, ಬೆಂಗಳೂರಿನಲ್ಲೂ ಇಲ್ಲ. ಇಂಥ ಪರಿಹಾರವನ್ನೆಲ್ಲ ನಾವು ಇರುವಲ್ಲಿಯೇ, ನಮ್ಮ ಪರಿಸರ, ಪರಿಕರಗಳಿಂದಲೇ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎಂದಾಗ ಇಂಥ ಸಂಸ್ಥೆಗಳು ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತವೆ. ಈ ಸಂಸ್ಥೆ ಇಲ್ಲಿ ನಡೆಸುತ್ತಿರುವ ಇಂಥ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಹಿಂದೆ ಇರುವ ಪ್ರೇರಣೆಗೆ ಒಂದು ಐಡಿಯಾಲಜಿಯ ಚೌಕಟ್ಟು ಕೊಡಲು ನಾನು ಈ ಮಾತನ್ನು ಹೇಳಿದೆ. ನಾನು ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಮಾತನಾಡುವುದೆಲ್ಲ ಇಂಥ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದಲೇ ಉತ್ಪನ್ನವಾಗುವುದು.

ಇಂಥ ಒಂದು ಪ್ರೇರಣೆ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರೆ, ನಾವು ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಓದುವಾಗ ಅಥವಾ ಸೃಷ್ಟಿಸುವಾಗ ಏನೇನು ತೊಡಕುಗಳು ಬರುತ್ತವೆ ನೋಡಿ. ಈಗ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ಯೂರೋಪಿನ ದೇಶಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ, ಅವರಿಗೆ ಪ್ರಭುತ್ವ (Statehood)ದ ಸಮಸ್ಯೆ ಇಲ್ಲ, ರಷಿಯಾಕ್ಕೂ ಇಲ್ಲ. ಕ್ರಾಂತಿಗಿಂತ ಮುಂಚೆಯೂ ಯೂರೋಪಿನ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ದೇಶವಾಗಿದ್ದ ರಷಿಯಾ, ಬಡ ಹಿಂದುಳಿದ ದೇಶ ಆಗಿದ್ದಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ರಷಿಯನ್ ದೊರೆ ಮನೆತನಕ್ಕೂ, ಯೂರೋಪಿನ ದೊರೆ ಮನೆತನಗಳಿಗೂ ರಕ್ತ ಸಂಬಂಧವಿತ್ತು. ರಷಿಯಾದ ಏಷಿಯಾ ಭಾಗ ತುಂಬಾ ಹಿಂದುಳಿದಿತ್ತು. ಐರೋಪ್ಯ ಭಾಗ ಮುಂದಿತ್ತು. ಯೂರೋಪಿನ ಜೊತೆ ಸಂಪರ್ಕ ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿತ್ತು.

ಯಾದ ತಂದೆ ತಾಯಂದಿರು ತಮ್ಮ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಆಗಿನ ಕಾಲದ ಪ್ರತಿಷ್ಠೆಯ ಭಾಷೆಯಾಗಿದ್ದ ಫ್ರೆಂಚ್
ಳಿಕೊಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಫ್ರೆಂಚನ್ನೇ ಮಾತನಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಈಗ ನಮ್ಮಲ್ಲೇ ಕನ್ನಡದಂತಹ
ಪ್ರದೇಶಿಕ ಭಾಷೆಗಳಿಗೆ ಕಡಿಮೆ ಮಹತ್ವ. ಇಂಗ್ಲಿಷಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವ ಇದೆಯಲ್ಲ, ಅದೇ ರೀತಿ, ಅಲ್ಲಿ
ಷಿಯನ್ ಭಾಷೆಗಳಿಗೆ ಕಡಿಮೆ, ಫ್ರೆಂಚ್‌ಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವವಿತ್ತು. ಹಾಗೆಯೇ, ಅಲ್ಲಿಯ ಮೇಲುದರ್ಜೆಯ
ನ ರಜಕಾಲ ಕಳೆಯಲು ರಷಿಯಾವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಫ್ರಾನ್ಸ್‌ಗೆ, ಯೂರೋಪಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತಿದ್ದರು. ಇಂಥ
ಷಿಯಾಕ್ಕೂ ಒಂದು ಪ್ರಭುತ್ವ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಇತ್ತು. ಚಿಯಾಂಗ್ ಕೈ ಷೇಕನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಚೈನಾಕ್ಕೂ ಇತ್ತು.
ದಕ್ಕೆ ಆಗಿನ ಅಂತಾರಾಷ್ಟ್ರೀಯ ಸಂಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಶಾಶ್ವತ ಸ್ಥಾನವೂ ಇತ್ತು. ಆದರೆ ಇಂಡಿಯಾಕ್ಕೆ
ಂಥದ್ದೇನೂ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಇಂಡಿಯಾ ಬೇರೆ ಯಾವ ದೇಶದ ಥರವೂ ಅಲ್ಲ; ಬಹುಶಃ ಆಫ್ರಿಕಾದ ಥರ
ಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇಂಡಿಯಾದಲ್ಲಿ ಒಂದು ರಾಜ್ಯಶಕ್ತಿ, ಒಂದು ಪ್ರಭುತ್ವ ಅನ್ನುವುದೇ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಈ
ೇಶವನ್ನು ಅವರು, ಇವರು, ಕೊನೆಗೆ ಬ್ರಿಟಿಷರು. ಹೀಗೆ ಬೇರೆಯವರೇ ಆಳುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದರು. ಯಾವುದೇ
ಂದು ಜನಾಂಗಕ್ಕೆ ನೂರಾರು ವರ್ಷ ತನ್ನದೇ ಆದ ಪ್ರಭುತ್ವ ಇಲ್ಲದೆ ಹೋದಾಗ, ಅದು ಎಷ್ಟು ಸೊರಗಿ
ೋಗುತ್ತದೆ, ಎಷ್ಟು ಆತ್ಮನಂಬಿಕೆಯನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ, ಹಾಗೆಯೇ ಇಂಥ
ಭುತ್ವ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಮರಳಿ ಬಂದಕೂಡಲೆ ಏನು ಪರಿಣಾಮ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ
ಂಡಿಯಾದ ಉದಾಹರಣೆ ನೋಡಿ. ದೀರ್ಘಕಾಲದ ನಂತರ ಸ್ವಪ್ರಭುತ್ವ ಮರಳಿ ಸಿಕ್ಕ ತಕ್ಷಣ ನಮ್ಮ
ೂರ್ವಕಾಲದ ಬಗ್ಗೆ ವಿಪರೀತ ಹೆಮ್ಮೆ ಬಂದುಬಿಡುತ್ತದೆ. ಪರಾಧೀನದಲ್ಲಿ ಎಷ್ಟು ಅವಮಾನ
ಗಿರುತ್ತದೆಯೆಂದರೆ, ಅದನ್ನು ಮರೆಸಿಕೊಳ್ಳಲು, ತುಂಬಿಕೊಳ್ಳಲು, ಭೂತಕಾಲದ್ದನ್ನೇ ಕೀರ್ತಿಸುವ
ನಃಸ್ಥಿತಿ ಬಂದುಬಿಡುತ್ತದೆ.

ಇಂಥ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಬೇರೆ ಮಗ್ಗಲುಗಳನ್ನೂ ಈಗ ನೋಡೋಣ. ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಗಾಂಧಿ,
ಲಕರಂಥವರಿಗೆ ಪ್ರಥಮವಾಗಿ ಬೇಕಾಗಿದ್ದು ಇಂಡಿಯಾಕ್ಕೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಒಂದು ಪ್ರಭುತ್ವ. ಇಂಥ
ನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ಆ ಕಾಲದ ಸಂವೇದನೆ ಏನಾಗುತ್ತದೆ ಗಮನಿಸಿ. ಸ್ವಪ್ರಭುತ್ವವೇ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ
ಂದಕೂಡಲೆ ಈ ದೇಶವನ್ನು ರಾಷ್ಟ್ರ ಎಂದು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಅತೀ ಮುಖ್ಯ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಅಸ್ಪೃಶ್ಯತೆ
ದೆ. ಅನ್ಯಾಯ, ದೌರ್ಜನ್ಯ, ಕೊಳಕು ಎಲ್ಲ ಇದೆ ಸರಿ ಆದರೆ ಈ ಕ್ಷಣ ಇದನ್ನೆಲ್ಲ ಸ್ವಲ್ಪ ಮರೆಯೋಣ,
ಾವು ಮೊದಲು ರಾಷ್ಟ್ರವಾಗೋಣ – ಎನ್ನುವ ವಾದ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಮುಖ್ಯವಾದಾಗ, ನೀವು
ವಿಯಾಗಿದ್ದರೆ ಬಹಳ ಭಾವುಕರಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತೀರಿ, ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಸೆಂಟಿಮೆಂಟಲ್ ಆಗಿ ಬರೆಯುತ್ತೀರಿ.
ಯೂರೋಪಿಗೆ ಇಂಥ ಸಮಸ್ಯೆ ಇಲ್ಲ, ಅವರಿಗೆ ತಮ್ಮ ರಾಷ್ಟ್ರದ ಪರಿಭಾವನೆ ಕಳೆದುಹೋಗುತ್ತದೆ
ಎನ್ನುವ ಭಯವಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಯೂರೋಪ್ ತನ್ನನ್ನು ಸಮಾಜ ಎಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದನ್ನು
ಸುಮಾರು ಮುನ್ನೂರು ವರ್ಷದಿಂದ ಕಲಿತುಕೊಂಡಿದೆ. ಅವರ ಎಲ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲೂ ತಮ್ಮ ದೇಶವನ್ನು
ಒಂದು ಸಮಾಜ ಎಂದು ನೋಡುವುದರಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ವಿಶಿಷ್ಟ ಶಕ್ತಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಅಂಥದೊಂದು
ಸಮಾಜದ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ದೇಶವನ್ನು ಸಮಾಜ ಎಂಬ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ
ಪರಿಗಣಿಸಲು ಆರಂಭಿಸಿದ ತಕ್ಷಣ ಇಲ್ಲಿಯ ಒಡಕುಗಳು ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಈಗ ನಾವು ಮತ್ತೆ ಅದೇ
ಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದ್ದೇವೆ ನೋಡಿ. ಕಾಶ್ಮೀರ, ಪಂಜಾಬು, ಅಸ್ಸಾಂಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕತಾ ವಾದದ ಸಮಸ್ಯೆ ದಿನೇದಿನೇ
ತೀವ್ರವಾಗುತ್ತಿದೆ. ರಾಜ್ಯಗಳೇ ನಮ್ಮ ಕೈಬಿಟ್ಟು ಹೋಗುವ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಇದೆ. ಇಂಥ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ

ದೇಶವನ್ನು ಒಗ್ಗೂಡಿಸಬೇಕಾದಂಥ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಇದೆ. ಈ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ನಾವು ಮಂಡಲ್ ವರದಿಯ ಅನುಷ್ಠಾನ ಅಂದ ಕೂಡಲೇ ಜಾತಿ ಜಾತಿಗಳ ನಡುವೆ ಒಡಕು ಶುರುವಾಗುತ್ತದೆ. ಈಗ ಇಂಡಿಯಾದ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಮನಸ್ಸು ಈ ತಲ್ಲಣವನ್ನು ಎದುರಿಸಬೇಕು, ಅನುಭವಿಸಬೇಕು. ಒಂದು, ನಾವು ಸದ್ಯಕ್ಕೆ ಜಾತಿ ಜಾತಿಗಳ ಒಳಗಿನ ಒಡಕುಗಳನ್ನು, ಘರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಮರೆತುಬಿಟ್ಟು ಒಂದು ರಾಷ್ಟ್ರವೆಂದು ಒಟ್ಟಾಗೋಣವೆಂದು ವಾದಿಸಬಹುದು. ಇಂಥ ನಿಲುವೂ ಅಪಾಯಕಾರಿ. ಇದು ಫ್ಯಾಸಿಸಮ್‌ಗೆ ಹೋಗುವ ದಾರಿಯೂ ಆಗಿಬಿಡಬಹುದು. ಇನ್ನೊಂದು, ನಮ್ಮನ್ನು ಒಂದು ಸಮಾಜ ಎಂದು ತಿಳಿದುಕೊಂಡು ನಮ್ಮ ಎಲ್ಲ ಜಗಳಗಳನ್ನು ಆಡಲು ಶುರು ಮಾಡಬೇಕು. ಈ ದಾರಿಯೂ ಕಷ್ಟದ್ದೇ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ದೇಶವೂ ತನ್ನನ್ನು ಒಂದು ರಾಷ್ಟ್ರವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಿಕೊಂಡು ತನ್ನ ಸಾಹಿತ್ಯ, ನಾಟಕ, ಸಿನೆಮಾಗಳಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಪರಿಭಾವನೆಯ ಅಪಾರ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಗಳಿಸಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವುದಿದೆ. ಅಂತೆಯೇ ತನ್ನನ್ನು ಒಂದು ಸಮಾಜವೆಂದು ತಿಳಿದುಕೊಂಡು ಸಾಧಿಸುವುದೂ ಇದೆ. ಇದು ಬಹಳ ವಿಚಿತ್ರವಾದ ವಿಷಯ. ತಿಲಕರನ್ನು ನೋಡಿ, ಇದನ್ನು ರಾಷ್ಟ್ರ ಎಂದು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಿ. ಸಮಾಜವೆಂದು ಪರಿಗಣಿಸಬೇಡಿ. ಮೊದಲು ಗಟ್ಟಿಯಾಗೋಣ, ಒಟ್ಟಾಗೋಣ, ಇಲ್ಲಿಯ ಒಳಗಿನ ಅಸಮಾನತೆಯನ್ನೆಲ್ಲ ಆಮೇಲೆ ಸರಿಪಡಿಸೋಣ ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರ ಕಾಲದ ಬಹುತೇಕ ಲೇಖಕರ ಪ್ರೇರಣೆಯೂ ಅದೇ ರೀತಿಯದು. ಆದರೆ ಅಂಬೇಡ್ಕರ್ ರೀತಿಯವರು ಇದು ರಾಷ್ಟ್ರವಲ್ಲ, ಇದು ಮೊದಲು ಸಮಾಜ. ಇಲ್ಲಿರುವ ಅನ್ಯಾಯ, ಒಡಕು ನೋಡಿ, ಹೊಲಸು, ದೌರ್ಜನ್ಯ ನೋಡಿ. ಇದನ್ನು ಮೊದಲು ಸರಿಪಡಿಸೋಣ ಎನ್ನುತ್ತಿದ್ದರು. ಅದನ್ನು ಅವರು ಎಂಥ ತೀವ್ರತೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರೆಂದರೆ ಅವರಿಗೆ ಸದ್ಯಕ್ಕೆ ಬ್ರಿಟಿಷರೂ ಇಲ್ಲೆ ಇದ್ದರೂ ಪರವಾಗಿಲ್ಲ, ಅದು ಮುಖ್ಯ ಸಮಸ್ಯೆಯಲ್ಲ, ಮೊದಲು ಇಲ್ಲಿಯ ಅನ್ಯಾಯ ಸರಿಯಾಗಲಿ, ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಆಮೇಲೆ ಬರಲಿ ಎನ್ನುವ ಭಾವನೆ ಇತ್ತು. ಆದರೆ ಗಾಂಧಿಗೆ ಯಾವ ಥರದ ಮನಸ್ಸು ಇತ್ತು ನೋಡಿ – ಅದಕ್ಕೆ ಗಾಂಧಿ ಬಹಳ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಸಂವೇದನಾಶೀಲನಾದ ಮನುಷ್ಯ ಅಂತನ್ನಿಸುವುದು. ಅವರು ಏಕಕಾಲದಲ್ಲಿ ಇಂಡಿಯಾವನ್ನು ರಾಷ್ಟ್ರ ಎಂದೂ ಸಮಾಜ ಎಂದೂ ನೋಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಹಾಗಾಗಿ ಕೆಲವು ಸಾರಿ ನೆಹರೂರಂಥವರಿಗೇ ತಪ್ಪಿಬ್ಬಾದದ್ದಿದೆ. ಎಲ್ಲರೂ ಸೇರಿ ಇಡೀ ದೇಶವನ್ನು ಒಗ್ಗೂಡಿಸಿ, ಬ್ರಿಟಿಷರ ವಿರುದ್ಧ ಹೋರಾಟಕ್ಕೆ ಅಣಿ ಮಾಡುತ್ತಿರುವಾಗಲೇ ಗಾಂಧೀಜಿ ಸ್ವಲ್ಪ ತಾಳಿ, ಈಗ ಮೊದಲು ಹರಿಜನರ ದೇವಾಲಯ ಪ್ರವೇಶವಾಗಬೇಕು ಎನ್ನುತ್ತಿದ್ದರು. ಇದೇನು ನೀವು ಮಾಡುತ್ತಿರುವುದು? ದೇಶವೆಲ್ಲ ಒಟ್ಟಾದಾಗ ಮತ್ತೆ ಯಾಕೆ ಅದನ್ನು ಒಡೆಯುತ್ತಿದ್ದೀರ? ಎಂದು ನೆಹರೂರಂಥವರು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದರೂ ಗಾಂಧಿ ಅದನ್ನು ಒಡೆದರು. ಅವರು ಒಗ್ಗೂಡಿಸುವುದರಿಂದಲೂ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿದರು, ಒಡೆಯುವುದರಿಂದಲೂ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಸಂಪಾದಿಸಿದರು.

ಈ ವಿಷಯವೆಲ್ಲ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಹೇಗೆ ಅನ್ವಯವಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತೇನೆ. ಕಾದಂಬರಿಕಾರನಿಗೆ ಒಂದು ದೇಶವನ್ನು ರಾಷ್ಟ್ರವೆಂದು ನೋಡುವುದು ಬಹಳ ಕಷ್ಟ. ಅವನು ಆ ರೀತಿ ಇನ್‌ಸ್ಪೈರಿಂಗ್ ಆಗಿ ಒಂದು ಕಾದಂಬರಿ ಬರೆಯಲು ಹೋದರೆ ಅದು ಗಳಗನಾಥರ ಕಾದಂಬರಿಯ ಹಾಗೆ ಆಗುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಅನೇಕ ಚಾರಿತ್ರಿಕ ಕಾದಂಬರಿಗಳ ದೋಷ ಇದುವೇ, ಅವುಗಳಿಗೆ ಕಾದಂಬರಿ ಪ್ರಕಾರದಿಂದಲೇ ಬರುವ ಶಕ್ತಿ ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ದೇಶವನ್ನು ರಾಷ್ಟ್ರವೆಂದು ತಿಳಿದುಕೊಂಡು ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯ ಭಾರತಿ, ನಮ್ಮ ಕುವೆಂಪು, ಬೇಂದ್ರೆಯವರು ಮೂವತ್ತುಮೂರು ಕೋಟಿ ರೀತಿಯ

ದ್ಯಗಳನ್ನು ಬರೆಯುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಆದರ ದುಃಖ ಆವೇಗವೆಲ್ಲ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಸಹಜವಾಗಿ ್ರಕಟವಾಗುವಂಥದ್ದು. ಆದರೆ ಗಾಂಧಿ, ತಿಲಕರಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ, ಹಾಗೆಯೇ ಅಂಬೇಡ್ಕರ್‌ಗಿಂತ ನ್ನವಾಗಿ ಎರಡೂ ಪರಿಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಬೆಳೆಸಲು ಮಾಡಿದಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯ ರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ, ಕಲೆ, ನಾಟಕ, ಸಿನೆಮಾ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಯಾರಾದರೂ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆಯೇ ಂಬುದನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬೇಕು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಇಂದಿನ ಇಂಡಿಯಾ ದೇಶದ ಮನಸ್ಸು ಹೊಸದನ್ನು ುಡುಕುವಾಗ ಈ ಎರಡು ರೀತಿಯ ಪರಿಭಾವನೆಗಳಲ್ಲಿ ಯಾವ ಒಂದನ್ನೂ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಟ್ಟುಕೊಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಈಗ ರಾಷ್ಟ್ರ ಅನ್ನುವ ಪರಿಭಾವನೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು ದುರ್ಬಲವಾದರೆ ಾವು ಮತ್ತೆ ನಮ್ಮ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಕಳೆದುಕೊಂಡು ಬಿಡಬಹುದು. ಇನ್ನೊಂದೆಡೆ, ಸಮಾಜ ನ್ನುವುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟು ಒಳಗಿನ ಅಸಹ್ಯ ರಾಶಿಗಳಿಗೆ ಕುರುಡಾದರೆ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಮಾನತೆ, ಮೃದ್ಧಿಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳದಿರಬಹುದು. ಗಾಂಧಿಗೆ ನಮ್ಮದೇ ಆದ ಕಾಶಿ ಎಷ್ಟು ಕೊಳಕು, ಅಸಹ್ಯ ಂಬ ತಲ್ಲಣ ಮೂಡಿತಲ್ಲ, ಅಂಥದನ್ನು ನಾವೂ ಅನುಭವಿಸಲು ತಯಾರಾಗಬೇಕು. ಇಂಥ ತಲ್ಲಣ, ತಂಕಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸುತ್ತಾ ಹೊರಟಾಗ ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಪರಕೀಯರಲ್ಲ, ಸ್ವತಃ ನಾವೇ ಎಂಬುದೂ ಿಚ್ಚಳವಾಗುತ್ತದೆ. ಆಗ ನಮ್ಮ ಒಳಗಡೆಯೇ ಒಂದು ಮೌಲಿಕ ಜಗಳವನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು, ಅದನ್ನು ರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದವರು ಾಗೋರ್ ಒಬ್ಬರೇ. ಅವರ ಕಾದಂಬರಿ ಗೋರಾದಲ್ಲಿ ಎನಿಸುತ್ತದೆ. ಗೋರಾ, ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್‌ನ ಾದಂಬರಿಗಳ ಸರಿಸಮಕ್ಕೆ ಬರುವಂಥ ಒಂದು ಭಾರತೀಯ ಬರಹ. ಅಲ್ಲಿ ಟಾಗೋರ್ ಈ ಎರಡೂ ರಿಭಾವನೆಗಳನ್ನು ಸಮಪಾತಳಿಯಲ್ಲಿ ಅನುಭವಿಸಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯ ವಿಷಯ : ಇಂಡಿಯಾದ ಸೃಜನಶೀಲ ಲೇಖಕರನ್ನು, ನಾಟಕ, ಸಿನೆಮಾ ಲಾವಿದರನ್ನು ಅಂತರಂಗದ ಪ್ರೇರಣೆಯಾಗಿ ತೀವ್ರ ಬಾಧಿಸುವ, ಬಾಧಿಸಬೇಕಾದ ವಿಷಯವೆಂದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ಸಾವಿರಾರು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಸ್ಥಾಪಿತವಾಗಿರುವ ಹೋಮೋ ಹೈರಾರ್ಕಿಕಸ್ – ತರತಮ ಮಾನವ ಸ್ಥಿತಿ – ವ್ಯವಸ್ಥೆ. ಇಂಡಿಯಾದ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಮನಸ್ಸುಗಳು ಬಹಳ ಹಿಂದೆ, ವೇದಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಹಂ ಬ್ರಹ್ಮಾಸ್ಮಿ ಎಂದು ನಮಗೂ ಬ್ರಹ್ಮನಿಗೂ ಯಾವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿಲ್ಲ ಎಂದು ನುಡಿದರು. ಈ ಅದ್ವೈತವೂ ನಮ್ಮಲ್ಲಿದೆ. ಆದರೆ, ಅದರ ಜೊತೆಗೇ, ನಮ್ಮ ಸಮಾಜ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು, ನಮ್ಮ ದೇಶ– ಹಳ್ಳಿಯನ್ನು, ನಮ್ಮ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿದ ಇಂಥ ಒಂದು ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಪ್ರತಿಭೆ ಮನುಷ್ಯರನ್ನು ತರತಮವಾಗಿಯೂ ನೋಡಿತು. ಆ ಪ್ರಕಾರ ವರ್ಣ, ಜಾತಿ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿತು. ಇದು ಅತ್ಯಂತ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ವಿಷಯ. ಇಂಥ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಹೋಮೋ ಹೈರಾರ್ಕಿಕಸ್ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯ ವಿಷಯವೂ ಹೌದು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಈ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸರ್ಕಾರ ಅನ್ನುವುದು ಇಲ್ಲದೆ ಹೋದ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲೂ ಜನಜೀವನ ನಡೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವಂತಹ ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ಈ ತರತಮ ಮಾನವ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಟ್ಟಿತು. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಈ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಅನೇಕಬಾರಿ ಅರಾಜಕತೆ ಇದ್ದಾಗಲೂ ಅಂತಹ ದೊಡ್ಡ ತೊಂದರೆಯೇನೂ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಜಾತಿ, ಸ್ಥಾನ ಮಾನಗಳನ್ನಲ್ಲದೆ, ಈ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಯಾರು ಕಳೆ ಕೀಳಲು ಬರಬೇಕು, ಯಾರು ನೀರು ಹಾಯಿಸಲು ಬರಬೇಕು; ಯಾರು ಕೊಯ್ಲು ಮಾಡಲು ಬರಬೇಕು ಎಂಬ ದೈನಂದಿನ ಕ್ರಿಯೆಯ ವಿವರಗಳನ್ನು, ಯಾರು ಯಾವ ಜಾತಿಯ ಮೀನು ಹಿಡಿಯಬಹುದು, ಯಾರು

ಯಾವ ಮೀನುಗಳನ್ನು ಹಿಡಿಯಬಾರದು ಎಂಬಂತಹ ಅತ್ಯಂತ ಸಣ್ಣ ವಿಷಯಗಳನ್ನೂ ನಿರ್ಧರಿಸಿಟ್ಟಿತು. ಎಲ್ಲರೂ ಎಲ್ಲ ಮೀನುಗಳನ್ನು ಹಿಡಿದು ತಿಂದರೆ ಮೀನುಗಳ ಸಂಕುಲವೇ ಪೂರ್ಣ ನಾಶವಾಗುವ ಸಂಭವವಿರುವುದರಿಂದ, ಅಲ್ಲೂ ಕೆಲವು ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟುಗಳನ್ನು ವಿಧಿಸಿತು. ನಮ್ಮ ತೋಟದಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಲು ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಒಬ್ಬರಿಗೆ ನಾನು ಒಮ್ಮೆ ನಿಮಗೂ ಗೌಡರಿಗೂ ಏನು ವ್ಯತ್ಯಾಸ? ಎಂದು ಕೇಳಿದೆ. ಆತ ನಿರಕ್ಷರಸ್ಥ. ಆದರೆ ಆತ ಅವರ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ ಕ್ರಮ ನೋಡಿ : ನಮ್ಮ ಹೆಂಗಸರು ಗೌಡರ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ನೀರು ಕುಡಿಯಬಹುದು. ಆದರೆ ಗೌಡರು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ನೀರು ಕುಡಿಯುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಆ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವರು ನಮಗಿಂತ ಮೇಲೆ. ಆದರೆ ಅಯ್ಯನವರು, ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಮದುವೆ ಮಾಡಿಸೋಕೆ ಬಂದ ಪುರೋಹಿತರು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಊಟ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ, ಅವರ ಮನೇಲಿ ಮಾಡೋಹಾಗಿಲ್ಲ. ಅದ್ದರಿಂದ ಅದರಲ್ಲಿ ನಾವು ಗೌಡರಿಗಿಂತ ಮೇಲೆ... ಆತ ಹಾಗೆಯೇ ತಾವು ಎಷ್ಟು ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ಅವರಿಗಿಂತ ಮೇಲೆ, ಎಷ್ಟರಲ್ಲಿ ಕೆಳಗೆ, ಎಂದು ವಿವರಿಸುತ್ತ ಹೋದ. ಅಂದರೆ ಅವರಿಬ್ಬರ ನಡುವೆ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿದ್ದೂ ಇಬ್ಬರೂ ಸದಾಕಾಲ ಶಾಂತಿಯಿಂದ, ಸೌಹಾರ್ದತೆಯಿಂದ ಇರುವಂಥ ಒಂದು ಮನೋಭೂಮಿಕೆ ಆ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧವಾಗಿ ಹೋಗಿತ್ತು. ಇದನ್ನು ನೋಡಿ ಯೂರೋಪಿನ ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸ್ಟ್ರಕ್ಚರ್‌ಲಿಸ್ಟ್‌ಗಳು ಕೂಡಾ ಇದು ಎಂಥಾ ಸ್ಟ್ರಕ್ಚರ್ ಎಂದು ಆಶ್ಚರ್ಯ ಪಟ್ಟುಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಈ ಸ್ಟ್ರಕ್ಚರ್‌ನ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯಲ್ಲಿ ಯಾವುದೂ ಸಂಪೂರ್ಣ ಮೇಲೂ ಅಲ್ಲ, ಯಾವುದೂ ಸಂಪೂರ್ಣ ಕೆಳಗೂ ಅಲ್ಲ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಇವರು ಬಂದು ಮಂಗಳ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ವಾಲಗ ಊದಬಹುದು. ಆದರೆ ಅವರಲ್ಲಿ ಊದುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಇನ್ನೊಬ್ಬರಲ್ಲಾದರೆ ಹೊರಗಡೆ ವಾಲಗ ಊದಿಕೊಂಡು ಹೋಗಬಹುದು. ನಾವು ನಾಲ್ಕು ಕಂಬ ಕಟ್ಟಬೇಕು ಅವರು ಐದು ಕಂಬ ಕಟ್ಟಬೇಕು — ಹೀಗೆ ನೂರಾರು ವಿಷಯಗಳಲ್ಲಿ ನೂರಾರು ವಿಧಿ ವಿಧಾನಗಳನ್ನು ಹೇಳುವ ಈ ನಮ್ಮ ಇಂಡಿಯಾದ ಸ್ಟ್ರಕ್ಚರ್ ಹೋಮೋ ಹೈರಾರ್ಕಿಕಸ್ ಪರಿಭಾವನೆಯದ್ದು. ಅದು ನಮ್ಮನ್ನು ಇನ್ನೂ ಬಿಟ್ಟಿಲ್ಲ. ನಾನು ಕೆಲಸ ಮಾಡುವ ಸರ್ಕಾರಿ ಯೂನಿವರ್ಸಿಟಿಯಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಜನ ನೇಕಾರರು, ಕಮ್ಯುನಿಸ್ಟರು, ತಾರತಮ್ಯವನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿ ಸಮಾನತೆಯನ್ನು ಬೆಂಬಲಿಸುವರು. ಆದರೆ ಅಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಒಬ್ಬ ಡೆಪ್ಯುಟಿ ರಿಜಿಸ್ಟ್ರಾರ್‌ಗೂ, ಒಬ್ಬ ಅಸಿಸ್ಟೆಂಟ್ ರಜಿಸ್ಟ್ರಾರ್‌ಗೂ ಕೊಡುವ ಪೆನ್ನು, ಮೇಜು, ಕುರ್ಚಿಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ವಲ್ಪವಾದರೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಮಾಡದಿದ್ದರೆ ಅವರು ಅಸಮಾಧಾನ ಪ್ರಕಟಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇವನ ಕುರ್ಚಿ ಹೀಗೆ ಇದ್ದರೆ ಅವನ ಕುರ್ಚಿ ಬೇರೆ ರೀತಿ ಇರಬೇಕು. ಇವನ ಮೇಜಿಗೆ ಒಂದು ಡ್ರಾ ಇದ್ದರೆ, ಅವನ ಮೇಜಿಗೆ ಎರಡಿರಬೇಕು. ಸಂಬಳ, ಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಆ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ಮೇಜು, ಕುರ್ಚಿಗಳಂಥ ವಿಷಯಗಳಲ್ಲೂ ತೋರಿಸಬೇಕು. ಇಲ್ಲೂ ಕೂಡ ನಮಗೆ ಹೋಮೋ ಹೈರಾರ್ಕಿಕಸ್ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಆಧುನಿಕ ಜಗತ್ತಿನ ಪ್ರೇರಣೆ ಇರುವುದು ಹೋಮೋ ಈಕ್ವಾಲಸ್‌ನಲ್ಲಿ. ನಾವು ಇವತ್ತು ಸಾಗಬೇಕಾದದ್ದು ಸಮಾನತೆಯ ಮಾನವನ ಕಡೆಗೆ. ಬಹುಶಃ ನಮ್ಮ ಇಪ್ಪತ್ತನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವ ಎಲ್ಲಾ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲೂ, ಆಳದಲ್ಲಿ ಒಂದಲ್ಲ ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ, ಈ ತಾಕಲಾಟ ಹೋಮೋ ಹೈರಾರ್ಕಿಕಸ್‌ನಿಂದ ಹೋಮೋ ಈಕ್ವಾಲಸ್‌ನತ್ತ ಸಾಗುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ದಾಖಲೆ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಅಧ್ಯಾತ್ಮ ಇದನ್ನು ಬೇರೆಯೇ ಆದ ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಗೆಹರಿಸಿಬಿಟ್ಟಿದೆ.

ಅದು ಹೇಳುತ್ತದೆ:— ಈ ಹೋಮೋ ಹೈರಾರ್ಕಿಕಸ್‌ನಿಂದ ತರತಮ ಭಾವನೆ ಏನಿದ್ದರೂ ಈ

ಯಾ ಪ್ರಪಂಚದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಮಾತ್ರ; ಇದನ್ನು ದಾಟಿ ಶಾಶ್ವತ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ಹೋದಾಕ್ಷಣ ಇದಾವುದೂ ಅಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲವೂ ಸಮಾನ. ರಾಮಾನುಜನ್ ಇದನ್ನು ಒಂದು ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಚೆನ್ನಾಗಿ ದ್ದಾರೆ; ವ್ಯಾಕರಣದಲ್ಲಿ ಎರಡು ರೀತಿಯ ನಿಯಮಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ntext - Sensitive) ನಿಯಮಗಳು — ಅಂದರೆ, ಆಯಾಯ ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಬದ್ಧವಾಗಿ ಲಾಗುವಂಥ ಪದಗಳು, ಬಳಕೆಗಳ ನಿಯಮಗಳು. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಕನ್ನಡ ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕರ್ತೃಪದ ನು ಎಂದಿದ್ದರೆ ಕ್ರಿಯಾಪದ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ ಎನ್ನುವುದು, ಅವಳು ಎಂದಾದಾಗ ಹೋಗುತ್ತಾಳೆ ಯು ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಕರ್ತೃಪದದ ಬದಲಾವಣೆಯನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿಕೊಂಡ ಕ್ರಿಯಾಪದದ ಸವೂ ಬದಲಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಸನ್ನಿವೇಶ ಸೂಕ್ಷ್ಮದ ನಿಯಮ. ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿ, ಸನ್ನಿವೇಶ ಮುಕ್ತ ntext - free) ನಿಯಮಗಳು, ಯಾವ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಾದರೂ ಹಾಗೆಯೇ ಉಳಿದುಕೊಳ್ಳುವಂಥ ಕೆಯ ನಿಯಮಗಳು, ಎಲ್ಲ ಕಡೆಯೂ ನಿಜವಾಗುವಂಥವು. ರಾಮಾನುಜನ್ ಹೇಳುವಂತೆ ರತೀಯ ಚಿಂತನಾಕ್ರಮ ಸನ್ನಿವೇಶ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಬಳಸುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಯಾವುದು ತಪ್ಪು ಅನ್ನುವುದು ಬಹಳಷ್ಟು ಸಲ ನೀವು ಯಾವ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯಲ್ಲಿದ್ದೀರಿ, ಯಾವ ದಲ್ಲಿದ್ದೀರಿ, ಯಾವ ಆಶ್ರಮದಲ್ಲಿದ್ದೀರಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿರುವುದು. ನೀವು ವೀಳೆಯದೆಲೆಯನ್ನು ನುವೆಗೆ ಮುಂಚೆ ಹಾಕುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ, ಆದರೆ ಗೃಹಸ್ಥರಾದರೆ ಹಾಕಬಹುದು. ನೀವು ಕ್ಷತ್ರಿಯರಾದರೆ ಟೆಯಾಡಬಹುದು, ಕುಡಿಯಬಹುದು, ಮರುಮದುವೆ ಆಗಬಹುದು; ಬ್ರಾಹ್ಮಣನಾದರೆ ಇದ್ಯಾವುದೂ ; ಶೂದ್ರನಾದರೆ ಮತ್ತೊಂದು ಸರಿ, ಮತ್ತೊಂದು ತಪ್ಪು — ಹೀಗೆ ಇಲ್ಲಿ ನ್ಯಾಯ, ಧರ್ಮ, ಸತ್ಯ, ತೆ ಎಲ್ಲವೂ ಸನ್ನಿವೇಶಸೂಕ್ಷ್ಮ. ಯಾವುದೂ ಸನ್ನಿವೇಶಮುಕ್ತವಲ್ಲ. ಇದೆಲ್ಲ ಹೋಮೋ ರಾರ್ಕಿಕಸ್‌ನಿಂದಲೇ ಬಂದಿರುವುದು.

ಆದರೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಸನ್ನಿವೇಶಮುಕ್ತ ಅಂಶಗಳೂ ಇವೆ — ಸನ್ಯಾಸಿ, ಮುಕ್ತಿ ಇಂಥವು. ನ್ಯಾಸಿಯಾದವನು ಜನಿವಾರ ಹಾಕಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆಯೇ ಅವನಿಗೆ ಇನ್ನೂ ಬೇರೆ ಎಷ್ಟೋ ಯಮಗಳು ಅನ್ವಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ, ಯಾಕೆಂದರೆ ಆತ ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸನ್ನಿವೇಶಮುಕ್ತ. ಇಂಥ ಂಶಗಳು ಯೂರೋಪಿನಲ್ಲೂ ಇವೆ. ಯೂರೋಪಿನ ಸಮಾನತೆ, ಪ್ರಜಾಪ್ರಭುತ್ವ ಇವೆಲ್ಲ ಸನ್ನಿವೇಶಮುಕ್ತ ಂಶಗಳು ಅಲ್ಲಿ, ನೀವು ಯಾರು, ನಿಮ್ಮ ಹೆಸರು, ಜಾತಿ ಏನು — ಇದ್ಯಾವುದೂ ಪರಿಗಣನೆಗೆ ರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಅವರ ಶಾಸ್ತ್ರ, ಸಂವಿಧಾನಗಳು ನಮ್ಮ ಧರ್ಮಶಾಸ್ತ್ರಗಳ ರೀತಿ ಸನ್ನಿವೇಶಮುಕ್ತ ಅಂಶಗಳ ಮೇಲೆ ಕಟ್ಟಿದಂಥವು. ಅದೇ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗೂ ಏಕರೂಪ ತಾಳಿ ಮೂರ್ತವಾಗುವುದನ್ನೂ ವಿರೋಧಿಸಿ, ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕ ತಕ್ಕಂತೆ ಬಹುರೂಪವಾಗಿ ಮೂಡುವ ಮೂರ್ತ ಂಶಗಳನ್ನು ಹುಡುಕುವವರೂ ಅಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತಾರೆ. ಇವರು ಅಲ್ಲಿಯ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಮನಸ್ಸುಗಳಾದ ಲೇಕ್, ಲಾರೆನ್ಸ್‌ನಂಥವರು. ಲಾರೆನ್ಸ್ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ — ಒಂದೇ ದೇವರು ಇರುವುದು ಸುಳ್ಳು. ್ರೀತಿಗೊಬ್ಬ ದೇವರು, ಸಿಟ್ಟಿಗೊಬ್ಬ ದೇವರು, ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೊಬ್ಬ ದೇವರು — ಹೀಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ದೇವರುಗಳಿದ್ದಾರೆ ಎಂದು. ಬ್ಲೇಕ್‌ಗೂ ಹಾಗೆಯೇ ಅನಿಸಿತ್ತು. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಅವಧೂತನಾದ ನಂತರ ವನಿಗೆ ಮನುಷ್ಯ, ನಾಯಿ, ನರಿ ಎಂಬ ಯಾವ ಭೇದಭಾವವೂ ಇಲ್ಲ, ಮಡಿ ಮೈಲಿಗೆಯಿಲ್ಲ. ಆತ ಎಂಜಲೆಲೆಯನ್ನು ಹೆಕ್ಕಿಕೊಂಡು ತಿನ್ನಬಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಆತ ಮುಕ್ತ, ಸನ್ನಿವೇಶಮುಕ್ತ. ಮತ್ತೆ ನಮ್ಮ

ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ, ರಾಜಕೀಯದಲ್ಲಿ, ಇಂದಿನ ಎಲ್ಲ ರಂಗಗಳಲ್ಲೂ ಕಂಡುಬರುವ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರೇರಣೆಯೆಂದರೆ, ಹೀಗೆ ಎಲ್ಲರಿಗೂ, ಎಲ್ಲ ಕಾಲಕ್ಕೂ ಸಲ್ಲಬಲ್ಲಂಥ ಸನ್ನಿವೇಶಮುಕ್ತ ಮೌಲ್ಯಗಳ ಪರಿಧಿಯನ್ನು ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ವಿಸ್ತಾರಗೊಳಿಸುತ್ತ ಹೋಗುವುದು. ಸನ್ನಿವೇಶ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಕಡಿಮೆ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುವುದು.

ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯ, ರಂಗಭೂಮಿ, ಇತ್ಯಾದಿ. ಹಾಗೆಯೇ ನಮ್ಮ ಇವತ್ತಿನ ಇಡಿ ಇಂಡಿಯಾದ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಈವರೆಗೆ ಪ್ರೇರಣೆಯಾಗಿ ಬಂದಿರುವುದು ಪಶ್ಚಿಮ, ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿ. ಆದರೆ ಇಲ್ಲಿರುವ ಕೆಲವು ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಆದರೆ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯ ಸಂದಿಗ್ಧಗಳನ್ನು ನೋಡಿ, ಕಾರ್ಲ್‌ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ನೂ ಹೇಳಿದ್ದ– ಇಂಡಿಯಾ ಸ್ವತಃ ಏನೂ ಬದಲಾವಣೆ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿರುವ ಏಷಿಯಾಟಿಕ್ ಉತ್ಪಾದನಾ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಏನೂ ಬದಲಾವಣೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಂಡಿಯಾಕ್ಕೆ ಬ್ರಿಟಿಷರು ಬೇಕೇಬೇಕು, ಅವರು ಕೆಟ್ಟವರು, ಸಾಮ್ರಾಜ್ಯಶಾಹಿಗಳು ನಿಜ, ಆದರೆ ಇಂಡಿಯಾಕ್ಕೆ ಅವರು ಅತ್ಯಾವಶ್ಯಕ, ಅನಿವಾರ್ಯ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಬ್ರಿಟಿಷರ, ಯೂರೋಪಿಯನ್ನರ ಪ್ರಭಾವ ಇಲ್ಲದೇ ಇಂಡಿಯಾ ಉದ್ಧಾರವಾಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಮಾರ್ಕ್ಸ್‌ನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಈಗ ಕೆಲವು ಭಾರತೀಯ ಮನಸ್ಸುಗಳು ಸಂಪೂರ್ಣ ಭಿನ್ನ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಯೋಚಿಸಲಾರಂಭಿಸಿವೆ. ಯೂರೋಪಿನ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದಲೇ ನಾವು ಬದಲಾವಣೆ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆಗಬೇಕಾದ್ದಿಲ್ಲ ಎಂದು ನಮ್ಮ ಕೆಲವು ಶ್ರೇಷ್ಠ ಚಿಂತಕರಿಗೆ ಈಗ ಅನಿಸುತ್ತಿದೆ. ಅಂಥ ಯೂರೋಪಿನಲ್ಲೇ ನೋಡಿ, ನವನಾಗರಿಕತೆಯ ಬದಲಾವಣೆಯ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಬಂದದ್ದು ಎರಡು ಮಹಾಯುದ್ಧಗಳು. ಮರ್ಷಿಯಾ ಎಲಿಯಾದಿ ಅಂಥವನೇ ಐರೋಪ್ಯ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ವ್ಯಾಮೋಹ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಹೋಗದ ಹೊರತು ಜಗತ್ತಿನ ಬೇರೆ ಕಡೆ ಇರುವ ಒಳ್ಳೆಯದು ಯಾವುದೂ ನಮಗೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ನನ್ನ ಪೂರ್ವಾಪರ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ರಾವು ಬಿಡಿಸುವಂತಹ ಕ್ರಿಯೆ ಎಂದು ಕರೆದಿದ್ದೇನೆ. ಚಿಕ್ಕಂದಿನಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೆ ನನ್ನ ತಮ್ಮನಿಗೆ ರಾವು ಬಿಡಿಸಿದ್ದು ನನಗೆ ನೆನಪು ಬರುತ್ತದೆ. ಅವನಿಗೆ ವಿಪರೀತ ತಿನ್ನಬೇಕೆಂಬ ವಿಚಿತ್ರ ಆಸೆ ಇತ್ತು. ಒಂದು ಸಾರಿ ಅವನನ್ನು ಊಟ ಮಾಡು ಎಂದು ಕೂರಿಸಿ, ಎದುರಿಗೆ ರಾಶಿ ಅನ್ನ ಸುರಿದಿಟ್ಟು ಅವನು ಸಾಕು ಎಂದು ಹೇಳಿದ ಪ್ರತಿಸಲವೂ ಬೈದು, ಬೆದರಿಸಿ, ಒತ್ತಾಯದಿಂದ ತಿನ್ನಿಸಿ ಅದರ ಮೂಲಕವೇ ಅವನಿಗಿದ್ದ ಅತಿ ತಿನ್ನುವ ಬಯಕೆಯನ್ನು ಬಿಡಿಸಿದ್ದರು. ಇದು ಒಂದು ವಿಲಕ್ಷಣ ರೀತಿಯ ರಿಚುವಲ್. ನಮಗೂ ಇದೇ ರೀತಿ ಆಗಬೇಕು ಎಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ನಮಗೆ ಈಗ ಹಿಡಿದಿರುವ ಪಶ್ಚಿಮದ ರಾವು ಇದೇ ರೀತಿ ಬಿಟ್ಟು ಹೋಗಬೇಕು, ಅವರಿಗೂ ಆ ರಾವು ಬಿಡಬೇಕು. ಈಗ ರಷಿಯಾಕ್ಕೇನೆ ಆ ರಾವು ಹೇಗೆ ಬಡಿದುಕೊಂಡಿದೆ ನೋಡಿ. ಗೊರ್ಬಚೆವ್ ಅಂಥ ದೊಡ ಮನುಷ್ಯನೇನಲ್ಲ; ಅವನು ತನ್ನ ಜನರಿಗೆ ತಿನ್ನಿಸುತ್ತಾ ಇದ್ದಾನೆ ಅಷ್ಟೆ. ಆತ ಅವರಿಗೆ ಅಮೇರಿಕಾದ ಜೀವನ ಕ್ರಮವನ್ನೂ, ಸರಕು ಬಳಕೆಯ ವಸ್ತುಗಳನ್ನೂ, ಐಷಾರಾಮದ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನು ತಿನ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಈ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಜೀವನ ಶೈಲಿಯೆಂಬ ರಾವಿಗೆ ಇಡೀ ಪ್ರಪಂಚವೇ ಬಲಿಯಾಗಿದೆ.

ನಮ್ಮ ಕನ್ನಡದ ಮೊದಲ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ ಅಲ್ಲಿಯೂ ಕೂಡ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ಪ್ರೇರಣೆಯ ಬಗ್ಗೆ ನಂಬಿಕೆ ಇರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ನಮ್ಮದೆಲ್ಲ ತುಂಬ ಕೊಳಕು, ಇಲ್ಲಿ ಯೂರೋಪಿಯನ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಪ್ರಭಾವವಾದಾಗ ಮಾತ್ರ ನಾವು ಚಂದವಾಗುತ್ತೇವೆ,

ಥೆಯವರಾಗುತ್ತೇವೆ ಎಂಬ ರೀತಿಯ ಭಾವನೆ ನಮ್ಮ ಮೊದಲ ಕಾದಂಬರಿಗಳಲ್ಲಿ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿಂ ದರೂ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಇದು ಕಾರಂತ, ಕುವೆಂಪುರವರಂಥ ದೊಡ್ಡ ಲೇಖಕರಲ್ಲೂ ಡುಬರುತ್ತದೆ; ಅಡಿಗರಲ್ಲೂ, ನನ್ನಂಥವರಲ್ಲೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಈ ಭಾವನೆಯಿಂದ ನಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಟಕ, ಸಿನೆಮಾ ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಸ್ವಲ್ಪಶಕ್ತಿಯೂ ಬಂದಿದೆ. ಬಹುಶಃ ಸಂಗೀತವೊಂದರಲ್ಲಿ ಗಾಗಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಸಂಗೀತ ಈ ಬಗೆಯ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಕೇಳದಿರುವಂಥದ್ದು. ಆದರೆ ನಾವು ಗ ಪಶ್ಚಿಮದ ಪ್ರೇರಣೆಯ ಬಗ್ಗೆ, ಅದರ ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯತೆಯ ಬಗ್ಗೆ, ಕೆಲವು ಮೂಲಭೂತ ಶ್ನೆಗಳನ್ನೇ ಕೇಳುವ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನೂ ತಲುಪಿದ್ದೇವೆ. ನಮ್ಮ ಇಲ್ಲಿಯ ಬದುಕಿನ ಅನುಭವದ ಮೂಲ ಸೆಲೆಗಳನ್ನು ಮತ್ತೆ ಕಾಣಲಾರಂಭಿಸಿದ್ದೇವೆ. ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ ನೋಡಿ; ಈಗ ಪಶ್ಚಿಮದಲ್ಲಿ ಷ್ಟಿಷ್ಟು ದಪ್ಪದ ಕಾದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅವನ್ನು ಯಾರೂ ಓದುವವರೇ ಇಲ್ಲ. ಆ ದಂಬರಿಗಳನ್ನು ಓದಿಸಬೇಕೆಂದರೆ ಅವನ್ನು ಪಠ್ಯ ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿ, ಜನರ ಮೇಲೆ ತ್ತಾಯದಿಂದ ಹೇರಬೇಕು ಅಷ್ಟೆ ಇಲ್ಲಿ, ಕಾರಂತರಂಥವರ ಕಾದಂಬರಿಗಳಿಗೆ ತಕ್ಷಣಕ್ಕೇ ಓದುಗರು ಕ್ಕಿಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಕಾರಂತರಂಥವರು ಪರಮಾಣು ಸ್ಥಾವರದ ವಿರುದ್ಧ ಮಾತನಾಡಿದಾಗ ಜನ ವರನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಾರೆ; ಸರ್ಕಾರ ಕೂಡ ಕೊಂಚ ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಅವರ ಮಾತನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗುವ ಂದರ್ಭ ನಮ್ಮಲ್ಲಿದೆ. ಆದರೆ ಅಮೆರಿಕಾದ ಖ್ಯಾತ ಲೇಖಕ ಸಾಲ್‌ಬೆಲ್ಲೊ ಏನಾದರೂ ಹಾಗೆ ಹೇಳಿದರೆ ದು ಅವನ ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿಗಳಿಗೆ ತಲುಪಬಹುದಷ್ಟೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಇನ್ನೂ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ, ಟಕಕ್ಕೆ, ಸಿನೆಮಾಕ್ಕೆ ಒಂದು ಜೀವಶಕ್ತಿ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿದೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಸಿನೆಮಾಗಳಿಗೆ ಜನ ಹೇಗೆ ಲುಗಟ್ಟಿ ನಿಂತಿರುತ್ತಾರೆ ನೋಡಿ. ಇಲ್ಲಿ ಸಿನೆಮಾದ ಹೀರೋಗಳು ನಮ್ಮ ಮಂತ್ರಿಗಳೂ ಆಗಿಬಿಡುತ್ತಾರೆ ಂದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸಿನೆಮಾ, ನಾಟಕಕ್ಕೆಲ್ಲ ಒಂದು ಭಿನ್ನವಾದ ಜೀವಂತ ರೀತಿಯ ಸ್ಪಂದನವಿದೆ. ದು ಇಂಡಿಯಾದಲ್ಲಿದೆ. ಲ್ಯಾಟಿನ್ ಅಮೇರಿಕಾದಲ್ಲಿದೆ. ಆದರೆ ಯೂರೋಪ್‌ನಲ್ಲಿಲ್ಲ, ಅಮೇರಿಕಾದಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಹಿಂದುಳಿದ ದೇಶಗಳು ಕಲಾದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮುಂದುವರೆದ ದೇಶಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಮುಂದುವರೆದ ದೇಶಗಳು ಹಿಂದುಳಿದವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ನಾನು ಸ್ವೀಡನ್‌ನಂಥ ಬಹಳ ಮುಂದುವರೆದ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಿದೆ. ಸ್ವೀಡನ್‌ನಲ್ಲಿ ಯಾರೂ ಸ್ವೀಡಿಷ್ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಓದುವುದಿಲ್ಲ. ಸ್ವೀಡಿಷ್ ಟೆಲಿವಿಷನ್ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮವನ್ನು ನೋಡುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಅಮೆರಿಕನ್ ಟೆಲಿವಿಷನ್ ಬಂದುಬಿಟ್ಟಿದೆ. ಹುಕ್‌ಅಪ್ ಮಾಡಿದರೆ ಸಾಕು, ಇವರಿಗೆ ಅಮೆರಿಕನ್ ಚಿತ್ರಗಳು ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳನ್ನೇ ನೋಡುತ್ತ ಕೂಡುತ್ತಾರೆ. ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆ ಗೊತ್ತಾಗುವುದಿಲ್ಲವೆಂದರೆ ಸಂಭಾಷಣೆಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಡಿಷ್‌ಗೆ ಭಾಷಾಂತರಿಸಿ ಉಪಶೀರ್ಷಿಕೆಯಾಗಿ ತೋರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಅಲ್ಲಿ ಯಾರೂ ತಮ್ಮದೇ ಆದ ಸ್ವೀಡಿಷ್ ಲೆ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳ ಕಡೆ ಗಮನವೇ ಹಾಯಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಅವರಿಗೆ ಅಮೆರಿಕನ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ರಾವು ಕ್ಷರಮಟ್ಟಿಗೆ ಬಡಿದುಕೊಂಡಿದೆ.

ಸುಬ್ಬಣ್ಣ ಈಗಷ್ಟೆ ಹೇಳಿದನಲ್ಲ, ನವಯಾಂತ್ರಿಕ ಮಾಧ್ಯಮಗಳಿಂದ ನಡೆದಿರುವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಆಕ್ರಮಣ ಎಂಬ ವಿಷಯ. ಅದಕ್ಕೆ ಸ್ವೀಡನ್ ಕೂಡ ಒಂದು ಜೀವಂತ ಉದಾಹರಣೆ. ಆದರೆ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಡೆ ಈ ಆಕ್ರಮಣ ಎಷ್ಟೇ ಬಲವಾಗಿ ನಡೆಯುತ್ತಿದ್ದರೂ, ಇನ್ನೊಂದೆಡೆಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮಲ್ಲಿರುವ ಕನ್ನಡ, ತುಳು, ಕೊಂಕಣಿ, ಇಂಥ ಬಹುಭಾಷೆಗಳಿಂದಾಗಿ, ಈ ಆಕ್ರಮಣ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಫಲ

ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ನಮಗಿರುವ ಒಂದು ರಕ್ಷೆ. ಈ ರಕ್ಷೆ ಯಾವುದೆಂದರೆ – ಅದನ್ನು ನಾನು ಹೇಳಬಾರದು; ಆದರೂ ಹೇಳುತ್ತೇನೆ – ನಿರಕ್ಷರತೆ. ನಮ್ಮಲ್ಲಿಯ ನಿರಕ್ಷರತೆಯೂ ಈ ಆಕ್ರಮಣದ ವಿರುದ್ಧ ಒಂದು ರಕ್ಷೆಯಾಗಿ, ಕೋಟೆಯಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದೆ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಬ್ರಿಟಿಷರು ನಮ್ಮ ನಿರಕ್ಷಕರನ್ನೆಲ್ಲ ಹಿಡಿದು, ಅವರ ತಲೆಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಯೋಚನೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ತುಂಬಿಬಿಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಇವತ್ತು ನಮ್ಮ ಲೇಖಕರಿಗೆ ಒದಗುವ ಸರಕನ್ನೆಲ್ಲ ಇನ್ನೂ ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿರುವವರು ಈ ನಿರಕ್ಷರರು. ಅವರಲ್ಲಿಯೇ ನಮ್ಮ ಕೆಲವು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರೇರಣೆಗಳೆಲ್ಲ ಇನ್ನೂ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿರುವುದು. ಅಂದರೆ, ನಿರಕ್ಷರತೆ ಇರಬೇಕು ಎಂದಲ್ಲ ನಾನು ಹೇಳುತ್ತಿರುವುದು – ಇಂಥ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಒಂದು ಮಾತನ್ನು ಅದರ ವಿಪರೀತಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಒಯ್ಯಬಾರದು. ನಿರಕ್ಷರತೆಯ ಕಾರಣದಿಂದ ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯ ಹಲವು ಅಂಶಗಳು ಪ್ರಿಸರ್ವ್ ಆಗಿವೆ. ಹಾಗೆ ಪ್ರಿಸರ್ವ್ ಆಗಿರುವುದರಿಂದಲೇ ಅವುಗಳಿಗಿರುವ ಬೆಲೆಯೂ ಕಡಿಮೆಯಾಗಿದೆ. ಅದು ಬೇರೆ ವಿಷಯ. ಆದರೆ ಇದೇ ಕಾರಣದಿಂದ ನಮ್ಮ ಭಾಷೆಗಳೂ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿವೆ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ನೋಡಿ; ನಿಮ್ಮ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಚಿಕ್ಕಂದಿನಿಂದ ಕಾನ್ವೆಂಟಿಗೆ ಕಳಿಸಿ, ಎಸ್.ಎಸ್.ಎಲ್.ಸಿ.ವರೆಗೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನಲ್ಲಿ ಓದಿಸಿ. ಹಾಗೆ ಅವರು ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನಲ್ಲೆ ಓದುತ್ತಾ ಬಂದರೆ ಮುಂದೆ ಸುಧಾ, ತರಂಗದಂಥ ಕನ್ನಡ ಪತ್ರಿಕೆಗಳನ್ನು ಓದುವುದೇ ಇಲ್ಲ, ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನಲ್ಲಿ ಅವುಗಳಿಗಿಂತ ಒಳ್ಳೆಯ ಪತ್ರಿಕೆಗಳು, ಕಾದಂಬರಿಗಳು, ಸಿನೆಮಾಗಳು, ಕನ್ನಡದಕ್ಕಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಖುಷಿ ಕೊಡುವಂಥವು. ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ನಲ್ಲಿ ಸಿಗುತ್ತವೆ ಎಂದು ಅವರು ಹೇಳಲಾರಂಭಿಸುತ್ತಾರೆ. ಕ್ರಮೇಣ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ, ಈಗ ತುಳು ಆಗಿದೆಯಲ್ಲ, ಹಾಗೆ, ಮನೆಯೊಳಗಡೆ ಮಾತಾಡುವ ಭಾಷೆ, ಅಡಿಗೆ ಮನೆಯ ಭಾಷೆ ಆಗಿ ಬಿಡಬಹುದು. ಈಗಾಗಲೇ ಹಾಗೆ ಆಗುತ್ತಲಿದೆ, ಆಗಿದೆ. ಇವತ್ತು ಇನ್ನು ಮುಂದೆ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೆಯ ಲೇಖಕರು ಹಿಂದುಳಿದ ಜನಾಂಗಗಳಿಂದ, ಹಳ್ಳಿಗಳಿಂದ, ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಶಾಲೆಗಳು ಇಲ್ಲದಿರುವ ಜಾಗದಿಂದಲೇ ಬರಬೇಕು. ಆದ್ದರಿಂದ ಈ ಹೋರಾಟದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಜೀವಂತ ಕೃತಿಗಳು ಬರಲು ಸಾಧ್ಯವಿರುವುದು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದಲ್ಲ, ಬದಲಾಗಿ ನಮ್ಮ ಒಳಗಿನ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದ. ಆ ಪ್ರೇರಣೆ ಎಂಥಾದ್ದಾಗಿರಬೇಕು ಅಂದರೆ ನಮ್ಮ ಕಾಶಿ ಕೊಳಕು ಅನ್ನುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಿರಬೇಕು. ಹಾಗೆಯೇ, ಅದು ಹಿಂದೆ ಪವಿತ್ರವಾಗಿತ್ತು ಅನ್ನುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತಿರಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿ, ಕಾಶಿಯನ್ನು ಮತ್ತೆ ಪವಿತ್ರಗೊಳಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಬಯಕೆಯೂ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರಬೇಕು. ಮತ್ತು, ಯಾವುದನ್ನೂ ಹಿಂದೆ ಇದ್ದ ಹಾಗೆಯೇ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಗೊತ್ತಿರಬೇಕು.

ಆದರೆ ಈ ಪ್ರೇರಣೆ ಏಕಮುಖಿಯಾಗದೆ ಬಹುಮುಖಿ ಪ್ರೇರಣೆಯಾಗಿ ಬರಬೇಕು. ನಾವು ಇಷ್ಟರವರೆಗೆ ನಮ್ಮ ಬದಲಾವಣೆಗೆ ಪಡೆದುಕೊಂಡ ಎನರ್ಜಿಯೆಲ್ಲ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರೇರಣೆಯಿಂದಲೇ ಬಂದಿರುವುದು. ಇದನ್ನು ಗಾಂಧಿ ಕೂಡ ಗಮನಿಸಿದ್ದರು. ಅವರು ಒಂದು ಕಡೆ ಬರೆಯುತ್ತಾರೆ; ಯಾರಿಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರೇರಣೆ ಇದೆಯೋ, ಯಾರು ಅದರೊಟ್ಟಿಗೆಯೇ ತಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲೇ ಊರಿದವರಾಗಿದ್ದಾರೋ ಅಂಥವರು ಅಷ್ಟರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಸೃಜನಶೀಲರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಮನಸ್ಸುಳ್ಳವರಾಗಿರುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಈಗ, ಅದೂ ಭಾರತ ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಮೇಲೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರೇರಣೆಯ ಆಕ್ರಮಣದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತಾ ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಬೇರೂರಿರುವುದು ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ. ಹಿಂದೆ, ನನ್ನ ಹಿಂದಿನ ಪೀಳಿಗೆಗೆ ಇವೆರಡೂ ಒಟ್ಟಿಗೆ, ಸಮಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಸಿಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇತ್ತು. ಇದಕ್ಕೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಹೋರಾಟ ಕಾಲದ

ರ್ಶವಾದ ಕಾರಣವಿರಬೇಕು. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಪೀಳಿಗೆಗೆ, ನಂತರದವರಿಗೆ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರೇರಣೆಯೇ ಚ್ಚಾಗಿ, ಸ್ವಂತದ್ದು ಕಡಿಮೆಯಾಗುತ್ತಿದೆ.

ಈ ಸಂದಿಗ್ಧವನ್ನು ಹೇಗೆ ಗೆದ್ದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು? ಇದಕ್ಕೆ ಸುಲಭವಾದ ಉತ್ತರಗಳಿಲ್ಲ. ಈ ಡುಗಾಟದ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿ, ಭಾರತೀಯವಾದ, ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಆದರೆ ಈ ಕಾಲಕ್ಕೆ, ಈ ಜೀವನಕ್ಕೆ ದಿಸುವಂಥ, ಇಲ್ಲಿಯದನ್ನು ಕೇವಲ ತೆಗಳದೆ, ಕೇವಲ ಹೊಗಳದೆ, ಇದಲ್ಲದೆ ಬೇರೆ ಬದುಕು ಗಿಲ್ಲ. ನಾನು ಇಲ್ಲಿಂಯೇ ಅರಳಬೇಕೆನ್ನುವ ಬಹುಮುಖಿ ಪ್ರೇರಣೆಗಳೆಲ್ಲ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿದಾಗ ಜೀವಂತ ಗಳು ಬರುತ್ತವೆ. ಇನ್ನೊಂದು ವಿಷಯ ನೋಡಿ : ನೀವು ಈಗ ಸಮಾನ ಮಾನವತೆಯನ್ನು ಪಿಸಲು, ತರತಮ ಮಾನವತೆಯ ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು ಕೊಂಚ ಬದಲಾಯಿಸಲು ಹೊರಟ ತಕ್ಷಣ, ಂಡಲ್ ವರದಿಯ ಅನುಷ್ಠಾನಕ್ಕೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದ ತಕ್ಷಣ, ಜನ ಅದನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಿ ಸುಟ್ಟುಕೊಂಡು ಯುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅಂಥವರು ಕೂಡ, ನೀವು ಚೋಮನದುಡಿಯನ್ನು ನಾಟಕ ಅಥವಾ ಸಿನೆಮಾ ಾಡಿ ತೋರಿಸಿದಾಗ ಅತ್ತುಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಅಯ್ಯೋ ಪಾಪ, ಹರಿಜನನಾದದ್ದಕ್ಕೆ ಎಷ್ಟು ದುಃಖ ಪಡುತ್ತಾನೆ ದು ಕಣ್ಣೀರು ಹಾಕುತ್ತಾರೆ. ಹಿಂದಿರುಗಿ ಮನೆಗೆ ಬಂದದ್ದೇ ಅದೇ ಅಸ್ಪೃಶ್ಯತೆಯನ್ನು ಮತ್ತೆ ಚರಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದು ನಿಮಗೆ ಗೊತ್ತಾದ ಮೇಲೆ, ನೀವು ಒಬ್ಬ ಸಾಹಿತಿಯಾಗಿ ತರತಮ ಮಾನವನಿಂದ ಮಾನ ಮಾನವನತ್ತ ಎಂಬಂತಹ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ನಿಮ್ಮ ಓದುಗರಿಗೆ ತಟ್ಟುವ ಹಾಗೆ ತಿಳಿಸಬೇಕು ದುಕೊಂಡು ಬಡವನ ಬಗ್ಗೆ ತೀರಾ ಅನುಕಂಪ ಹುಟ್ಟಿಸುವಂಥ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಬರೆದರೆ ಆಗುವುದೇ ಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಅನುಕಂಪದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನಾವು ಮನುಷ್ಯರೆಲ್ಲರೂ ಒಂದೇ ಎಂದು ಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ. ಅನುಕಂಪ ಇಳಿದ ಕೂಡಲೇ ಮತ್ತೆ ಮನುಷ್ಯರು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ. ಆದ್ದರಿಂದ, ಂಥಲ್ಲಿ ನಾವು ಹೃದಯ ಕಲಕುವಂಥ ಕಲಾಕೃತಿಯ ರಚನೆಯನ್ನೇ ಬಿಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ೃದಯ ಕಲಕಿಸಬೇಕು ಎಂದು ಹೊರಟಾಗ ಹೃದಯ ಖಂಡಿತವಾಗಿಯೂ ಕಲಕುತ್ತದೆ. ಜನ ಸ್ವಲ್ಪ ತ್ತುಕೊಂಡು ಹೋಗುವುದಕ್ಕೆ, ಕಲಕುವುದಕ್ಕೆ ತಯಾರಾಗಿಯೇ ನಾಟಕ, ಸಿನೆಮಾಗಳಿಗೆ ಬಂದಿರುತ್ತಾರೆ. ತು ನೋಡುತ್ತಾರೆ. ಅತ್ತೂ ಬಿಡುತ್ತಾರೆ. ಅತ್ತ ನಂತರ ತಾನು ಮಾಡಿದ ತಪ್ಪುಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಪರಿಹಾರ ಕ್ಕಿತು ಎಂದು ನಿರಾಳವಾಗಿ, ಸಂತೋಷವಾಗಿ ಮರಳಿ ಹೋಗಿ ಅದೇ ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ಪುನಃ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಮರುದಿನ ಮತ್ತೆ ಸಿನೆಮಾ ನೋಡಿ ಅತ್ತುಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ಮತ್ತದೇ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾವು ಸಿನೆಮಾ, ನಾಟಕ, ಕಥೆ, ಕಾದಂಬರಿ ಸೃಷ್ಟಿಸುವಾಗ ಈ ೀತಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಿಗೆ, ಓದುಗರಿಗೆ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಬರೀ ಸಮಾಧಾನ ಕೊಡದ ಹಾಗೆ ಹೇಗೆ ಸೃಷ್ಟಿಸುವುದು ಂಬುದನ್ನು ಹುಡುಕಬೇಕು. ಭಾರತದ ಬಗ್ಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಿರುವಾಗ ಹಳೆಯ ಕಾಲದವರ ರೀತಿ ಅದನ್ನು ೇವಲ ಕೀರ್ತಿಸದೆ ಜೊತೆಗೆ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ವ್ಯಾಮೋಹ ಬೆಳೆಸದೆ ಸಮಭಾವದಲ್ಲಿ ಬರೆಯುವುದು ಲುಕಷ್ಟ ನಮ್ಮ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಕೃತಿಗಳು ಯಾವುದು ಅನ್ನುವುದು ಅವು ಈ ಕಷ್ಟವನ್ನು ಹೇಗೆ ವಾರಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅವಲಂಬಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ ನಾವು ದಿನನಿತ್ಯ ಹೀಗೆಯೇ ಮಾತನಾಡುತ್ತಿರುವಾಗ ಕೂಡ ಈ ಅಪಾಯ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಮೊನ್ನೆ ಒಬ್ಬ ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯ ವ್ಯಕ್ತಿ ನ್ನೆದುರು ಏನು ನಿಮ್ಮ ಇಂಡಿಯಾ ಅಷ್ಟು ಕೊಳಕು, ಇಷ್ಟು ಅಸಹ್ಯ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರ ಮಾತನ್ನು ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದ ಹಾಗೆ ನಾನು ಒಳಗೊಳಗೆ ಆರ್.ಎಸ್.ಎಸ್. ಆಗುತ್ತಾ ಇದ್ದೆ. ಅವರನ್ನು

ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ವಿರೋಧಿಸುವ ನನ್ನ ಗುಣವೆಲ್ಲವೂ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲೇ ಸತ್ತುಹೋಯಿತು. ಇದೇ ರೀತಿ ಆರ್‌ಎಸ್‌ಎಸ್ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ಜೊತೆ ವಾದ ಮಾಡುವಾಗ ನಾನು ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರ ಪರವಾಗಿ ಬಿಡಬಹುದು. ನಾವು ಇರುವುದೇ ಹೀಗೆ; ಎದುರಿಗಿರುವವರು ಯಾರು ಎನ್ನುವುದರ ಮೇಲೆಯೇ ನಮ್ಮ ಇವತ್ತಿನ ಆಲೋಚನಾಕ್ರಮ, ವಾದವೈಖರಿ ನಿರ್ಧಾರವಾಗುವುದು. ಆದರೆ ಬರೆಯುವ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ಅಪಾಯಕ್ಕೆ ಒಳಗಾಗದೆಯೇ ಬರೆಯುವುದು ಇದೆಯಲ್ಲ, ಅಂದರೆ ದಟ್ಟವಾಗಿ, ಆಳವಾಗಿ ಆಲೋಚನೆ ಮಾಡಿ ಬರೆಯುವುದು, ಇದು ಬಹಳ ಕಷ್ಟದ ವಿಷಯ.

ಇದು ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ, ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಗೆ ಮುಖ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ ಅನ್ನುವುದನ್ನು ನೋಡೋಣ. ವಾಲ್ಟರ್ ಬೆಂಜಮಿನ್ ಅನ್ನುವ ಲೇಖಕ ಒಂದೆಡೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ: ಈ ಯಂತ್ರಯುಗದಲ್ಲಿ ವಸ್ತುಗಳ, ಕಲಾಕೃತಿಗಳ ಪ್ರಭೆ (aura) ನಾಶವಾಗಿ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ, ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಚಿತ್ರ ಮೋನಾಲಿಸಾವನ್ನು ನೋಡಿ. ಆ ಚಿತ್ರವನ್ನು, ಅಂದರೆ ಮೂಲಚಿತ್ರ ಎಲ್ಲೋ ಒಂದೇ ಒಂದು ಕಡೆ, ಪ್ಯಾರಿಸ್ ನಗರದಲ್ಲಿ, ಒಂದು ಬೀದಿಯಲ್ಲಿ, ಒಂದು ಕಟ್ಟಡದಲ್ಲಿ, ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಇದೆ. ಈಗಲೂ ಅದನ್ನು ಯಾರಾದರೂ ಕದ್ದೊಯ್ಯಬಹುದು ಎಂದು ಅದಕ್ಕೆ ಎಲ್ಲ ರೀತಿಯ ರಕ್ಷಣೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಚಿತ್ರ ಏಕಮಾತ್ರವಾದ್ದರಿಂದ, ಒಂದು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಅದಕ್ಕೊಂದು ಅನನ್ಯತೆ ಇದೆ. ಆ ಅನನ್ಯತೆಯ ಕಾರಣವಾಗಿ ಒಂದು ಪ್ರತಿಭೆ ಇದೆ. ನಮ್ಮ ಎಲ್ಲ ದೇವತೆಗಳಿಗೂ ಈ ರೀತಿಯ ಪ್ರಭೆ ಇರುತ್ತದೆ. ದೇವಾಲಯದಲ್ಲಿ ಗರ್ಭಗುಡಿ ಮಾಡಿ ಅದನ್ನು ಕತ್ತಲೆಯನ್ನಾಗಿಸಿ, ಒಂದು ಪವಿತ್ರವಾದ ಪ್ರದೇಶವನ್ನಾಗಿಸಿ, ಚಪ್ಪಲಿ ಹೊರಗಡೆ ಬಿಟ್ಟು, ಮೇಲುವಸ್ತ್ರ ತೆಗೆದು, ಒಳಗೆ ಪ್ರಾಕಾರಕ್ಕೆ ಹೋಗಿ, ಅಲ್ಲಿನ ಕತ್ತಲೆಯಲ್ಲಿ ಮಿಣುಕುಮಿಣುಕು ದೀಪದಲ್ಲಿ ಆರತಿ ಎತ್ತುವಾಗ ಒಂದೊಂದೇ ಭಾಗ ಕಾಣುವ ಆ ದೇವರಿಗೆ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಪ್ರಭೆ ಇದೆ. ಆದರೆ ನಮ್ಮ ಕಾಲವೇ ಈ ಪ್ರಭೆಯನ್ನು ನಾಶ ಮಾಡುವ ಕಾಲ. ಈ ಪ್ರಭೆ ಬಲು ಪ್ರಬಲವಾಗಿದ್ದಾಗ ನಮಗೆ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲಿ ನಮ್ಮದೇ ಆದ ಸೃಜನಶಕ್ತಿ ಇಲ್ಲವೋ ಅಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಭೆಯು, ಪರಂಪರೆಯ ಅಧಿಕಾರ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಮತ್ತೆ ಇಂಡಿಯಾಕ್ಕೆ ಇದನ್ನು ಅನ್ವಯಿಸುವುದಾದರೆ, ಇಂಡಿಯಾ ನಿಂತ ನೀರು, ಕೊಳಕು ಎಂದು ಅನ್ನಿಸಿದ ಕೂಡಲೇ ಕೆಲವು ಜನ ಅದರ ಪರಂಪರೆಗಿದ್ದ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ನಾಶ ಮಾಡಲೆಣಿಸಿದರು. ಆದರೆ ಇಂಥ ಸಂದರ್ಭದ ಒಂದು ಅಪಾಯವೆಂದರೆ, ನಾವು ಹೀಗೆ ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಗೆ ಇರುವ ಅಧಿಕಾರ ನಾಶ ಮಾಡಿದಾಕ್ಷಣ ಯಾವುದೋ ಮೂರನೆ ದರ್ಜೆಯ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಿಗೆಲ್ಲ ಅಧಿಕಾರ ಬಂದುಬಿಡುತ್ತದೆ. ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪಂಡಿತರಿಂದ, ನಮ್ಮ ಮಹಾಜ್ಞಾನಿಗಳಿಂದ ನಾವು ಪ್ರಭೆಯನ್ನು ಕಳೆಯುತ್ತಿರುವಂತೆ ಅತ್ಯಂತ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರೆಲ್ಲ ನಮಗೆ ಬಹಳ ಪ್ರಭಾವಶಾಲಿಗಳಾಗಿ ಬಿಟ್ಟರು. ನಮ್ಮ ಶಂಕರರಲ್ಲ, ರಾಮಾನುಜರಲ್ಲ, ಪಶ್ಚಿಮದ ಇಂಗರ್‌ಸಾಲ್ ನಮಗೆ ಮಹಾಮಹಿಮ ಚಿಂತಕನಂತೆ ಕಂಡುಬಂದ. ಈ ಇಂಗರ್‌ಸಾಲ್ ಮೂರನೆ ದರ್ಜೆಯ ಮನುಷ್ಯ. ಇವತ್ತು ಅಮೆರಿಕಾದಲ್ಲಿ ಅವನ ಪುಸ್ತಕ ಕೇಳುವವರೂ ಇಲ್ಲ. ಇಂಥ ಇಂಗರ್‌ಸಾಲ್ ಆ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಇಂಡಿಯಾದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಭಾವ ಉಂಟುಮಾಡಿದ್ದ. ನಮ್ಮ ಪ್ರಭೆಯನ್ನು ನಾವು ಕಳೆಯುತ್ತಿದ್ದ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಪಶ್ಚಿಮದ ಒಂದು ಹುಳ ಕೂಡ ನಮಗೆ ದೊಡ್ಡ ವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ ಕಾಣಿಸಿತು. ನಮ್ಮ ಹಳೆಯ ಪರಂಪರೆಯ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿ, ಅದನ್ನು ಕಳೆದ ಮೇಲೆ, ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಗೆ ಮತ್ತೆ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ತಂದುಕೊಡಬೇಕೋ, ಅಥವಾ ಬೇರೆ ಅಧಿಕಾರವನ್ನೇ ನಾವು ನಮ್ಮ ಅನುಭವದಿಂದ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕೋ

ಬ ಸಮಸ್ಯೆ ಕೂಡ ನಮಗಿರುತ್ತದೆ. ಆಗ ಇಂಥ ಅಪಾಯಗಳೂ ಹುಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತವೆ.

ಈ ಪ್ರಭೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಇನ್ನೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ ನೀಡುತ್ತೇನೆ. ಕೆಲವು ದಿನಗಳ ಹಿಂದೆ ಕೇರಳದ ಟ್ರಿವೇಂಡ್ರಮ್‌ನ ಹತ್ತಿರವಿರುವ ಒಂದು ಸರಸ್ವತಿಯ ದೇವಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಹೋಗಿದ್ದೆ. ಇಂಡಿಯಾದಲ್ಲಿ ರಸ್ವತಿಯ ಪೂಜೆ ಮಾಡುವ ಜಾಗಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಜಾಗ ಅದು. ಪಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷ್ಮಿಯ ೇವಸ್ಥಾನವೂ ಇದೆ. ಬೇರೆಡೆಗಳಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಅಲ್ಲಿಯೂ ಮೇಲುವಸ್ತ್ರ ತೆಗೆದಿಟ್ಟು ಒಳಗೆ ಹೋಗಬೇಕು ನಿಮಗೆ ಗೊತ್ತಿದೆಯಲ್ಲ, ಸೆಕ್ಯುಲರ್ ಆದ ಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ನಾವು ಒಂದು ಭಾಗವನ್ನು ಪವಿತ್ರಗೊಳಿಸುತ್ತೇವೆ. ವಿತ್ರಭಾಗ –ಅಪವಿತ್ರಭಾಗ ಎಂದು ವಿಂಗಡಿಸುತ್ತೇವೆ. ಅದೊಂದು ಕಾವ್ಯದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಇದ್ದ ಹಾಗೆ. ದರೆ ಅಲ್ಲಿ ಸರಸ್ವತಿಯ ಪುಟ್ಟಗೆ ವಿಗ್ರಹ ಮಾತ್ರ ಇದೆ, ಮಂದಿರವಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಅನೇಕ ರೀತಿಯ ಥೆಗಳಿವೆ. ಒಂದು ಕಥೆ ಒಬ್ಬ ನಂಬೂದರಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದು. ಅವನಿಗೆ ಬಹಳ ವರ್ಷ ಮಕ್ಕಳಾಗಲಿಲ್ಲ. ತ ಕೊಲ್ಲೂರಿನ ಮೂಕಾಂಬಿಕೆಯ ದೇವಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ಬಂದು ಅಲ್ಲಿ ಪೂಜೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿದ್ದ. ಎಷ್ಟೋ ರ್ಷಗಳಾದರೂ ಮಕ್ಕಳಾಗದೆ ಬೇಸತ್ತು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಊರಿಗೆ ಹೋದ. ಅಲ್ಲಿ ಒಂದೆಡೆ ತನ್ನ ಾಲಕೊಡೆಯನ್ನು ಇಟ್ಟು ನೀರು ಕುಡಿಯಲು ಹೋದ. ಬಂದು ಅದನ್ನು ಎತ್ತಲು ಹೋದರೆ ಸಾಧ್ಯವೇ ಾಗಲಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಮೂಕಾಂಬಿಕೆ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡು ಅವನಿಗೆ ಹೇಳಿದಳಂತೆ – ನಾನು ನಿನ್ನ ಜೊತೆ ಂದು ಇಲ್ಲಿಯೇ ನೆಲೆಸುತ್ತೇನೆ. ನೀನೇನೂ ಹಿಂದಕ್ಕೆ ಹೋಗಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಯಾರಿಗೋ ಎರಡು ುಕ್ಕಳಾಗಿವೆ. ಅವರಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನು ನೀನು ಸಾಕಿಕೋ. ಆಕೆ ಹಾಗೆಯೇ, ಆತ ತಾನಿರುವ ಸ್ಥಳ ಬಿಟ್ಟು ಹೋಗಬಾರದು. ಹಾಗೆ ಹೋದರೆ ತಾನೂ ಹೊರಟು ಹೋಗುತ್ತೇನೆ ಎಂದು ಹೇಳಿದಳಂತೆ. ಹಾಗಾಗಿ, ಆ ನಂಬೂದರಿಯ ವಂಶಸ್ಥರು ಅಲ್ಲಿಯೇ ಇರಬೇಕಾದ್ದರಿಂದ ಇಂದಿಗೂ ಆ ಸ್ಥಳವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಕರ್ನಾಟಕದ ಮೂಕಾಂಬಿಕಾ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕೂ ಬರಲಾರರು. ನೀನು ಮಾತ್ರ ನನ್ನನ್ನು ಪೂಜೆ ಮಾಡಬಹುದು. ಆದರೆ ನಿನ್ನ ನಂತರದವರು ನನ್ನ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಪೂಜೆ ಮಾಡಬೇಕು ಎಂದೂ ಆಕೆ ನುಡಿದಳಂತೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಹೊಂಡ ಮಾತ್ರ ಇದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಒಂದಿಷ್ಟು ಲತೆಗಳು ಬೆಳೆದಿವೆ. ಆ ಲತೆಗಳ ಒಳಗೆ ಸರಸ್ವತಿ ವಿಗ್ರಹವಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಅದನ್ನು ನಾವು ನೋಡುವ ಹಾಗಿಲ್ಲ. ಈ ನಾನ್ನೂರು – ಐನೂರು ವರ್ಷದಲ್ಲಿ ಯಾರೂ ನೋಡಿಲ್ಲ. ನೋಡುವ ಹಾಗೂ ಇಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ಆ ವಿಗ್ರಹದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಕ್ಕೆ ಮಾತ್ರ ಪೂಜೆ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ. ಆ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವೂ ಹೇಗಿದೆಯೆಂದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ಮುಖವಿಲ್ಲ. ಕೈಯಿಲ್ಲ, ಆಕಾರವಿಲ್ಲ. ನೀವು ನಂಬಿದರೆ ಉಂಟು, ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಇಲ್ಲ. ಅದು ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪ್ರಭೆಯ ಮೇಲೆ ನಿಂತಿರುವಂಥದ್ದು, ಅಂದರೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಪ್ತಿಯಾಗುವ ಹಾಗೆ ಸರಸ್ವತೀತ್ವವನ್ನು ನಾನೇ ನನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನಿಂದ ಕೊಡಬೇಕು. ಹತ್ತಿರದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಕಲ್ಲಿನ ಮುದ್ದೆ ಬಿದ್ದುಕೊಂಡಿದೆ. ಅದು ಯಕ್ಷಿ. ಅದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ನಮ್ಮನ್ನು ಸುಟ್ಟುಬಿಡುತ್ತದೆ. ಆದ್ದರಿಂದ ನಾವು ಯಾರೂ ಅದನ್ನು ನೋಡುವುದಿಲ್ಲ ಎಂದು ಆ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಹೇಳಿದ. ನನಗೆ ಇದ್ಯಾವುದನ್ನೂ ಸಂಪೂರ್ಣ ನಂಬುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವೇ ಇಲ್ಲ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವದ ನನ್ನ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ಆ ಕೊಳದೊಳಗಿನ ಆ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಕ್ಕೆ ಸರಸ್ವತೀತ್ವ ಪ್ರದಾನ ಮಾಡುವುದು ಸಾಧ್ಯವೇ ಆಗಲಿಲ್ಲ. ಆ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಮತ್ತೂ ಹೇಳಿದ. ಇಲ್ಲೊಂದು ಬಳ್ಳಿ ಇದೆಯಲ್ಲ, ಇದು ಸರಸ್ವತೀ ಬಳ್ಳಿ. ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ಸಸ್ಯ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರೆಲ್ಲ ಬಂದು ಅದು ಯಾವ ಬಳ್ಳಿ ಎಂದು ತಿಳಿಯಲು

ಯತ್ನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಅದು ಯಾರಿಗೂ ತನ್ನ ಗುಟ್ಟು ಬಿಟ್ಟುಕೊಟ್ಟಿಲ್ಲ. ಅವನಿಗೆ ಆ ಸ್ಥಳಕ್ ಸರಸ್ವತೀತ್ವವನ್ನು ಪ್ರಾಪ್ತ ಮಾಡಲು ಆ ಬಳ್ಳಿ ಯಾವ ಸಸ್ಯವಿಜ್ಞಾನಿಗೂ ಗೊತ್ತಾಗದಂಥ ಒಂದು ಬಳ್ಳಿ ಎಂದು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿ ಬಂದಿದೆ. ಅಂದರೆ, ವಿಜ್ಞಾನಕ್ಕೆ ಎಂಥ ಅಧಿಕಾರ ಬಂದುಬಿಟ್ಟಿದೆಯೆಂದರೆ ಅದರಿಂದ ಸರ್ಟಿಫಿಕೇಟ್ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳದೆ ನಮ್ಮ ಯಾವ ಪರಂಪರೆಯೂ ಅಧಿಕಾರ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳು ಹಾಗಿಲ್ಲ. ನನಗೆ ಪಾಪ ಅನ್ನಿಸಿ ಹೋಯಿತು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಯಾವ ಬಾಟನಿಸ್ಟ್ ಬೇಕಾದರೂ ಆ ಬಳ್ಳಿ ಯಾವುದೆಂದು ಹೇಳಬಲ್ಲ.

ಅಲ್ಲಿ ಕಮ್ಯುನಿಸ್ಟ್‌ರು ಅಧಿಕಾರಕ್ಕೆ ಬಂದು, ಆ ನಂಬೂದರಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣ ಇದ್ದ ಜಮೀನೆಲ್ಲ ಕಳೆದುಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಪಾಪ, ಅವನಿಗೆ ಉಳಿದುಕೊಂಡಿರುವುದು ಇದೊಂದು ನಂಬಿಕೆ ಮಾತ್ರ. ಅದಕ್ಕೂ ಅವನು ವಿಜ್ಞಾನದಿಂದ ಸರ್ಟಿಫಿಕೇಟ್ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿದ್ದಾನೆ. ಆತ ಇನ್ನೊಂದು ಹೇಳಿದ. ನೋಡಿ, ಇಲ್ಲಿ ಸದಾ ನೀರು ಇರುತ್ತದೆ. ಯಾವಾಗಲೂ ನೀರಿನ ಒರತೆ ಇದ್ದೇ ಇರುತ್ತದೆ. ಕುಡಿದು ನೋಡಿ. ನಾನು ಕುಡಿದೆ. ನನ್ನ ಹೆಂಡತಿಗೆ, ಅದು ಸ್ವಚ್ಛವಾದ ನೀರು ಹೌದೋ ಅಲ್ಲವೋ ಎಂದು ಕುಡಿಯಲು ಅನುಮಾನ. ನೋಡಿ, ಅದು ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ನಮಗೆ ಬೇರೊಂದು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲೂ ಗೊತ್ತಾಗುತ್ತದೆ. ಆ ನೀರು, ಆ ಬಳ್ಳಿ ಎರಡೂ ಬಹಳ ಚೆನ್ನಾಗಿದ್ದವು. ಆತ ಆ ಜಾಗಕ್ಕೆ ಸರಸ್ವತೀತ್ವವನ್ನು ಪ್ರಾಪ್ತ ಮಾಡಲು ಆ ಬಳ್ಳಿ ಮತ್ತು ಆ ನೀರಿನ ವಿಷಯ ಬಳಸಿಕೊಂಡ. ಹಾಗೆ ನೋಡಿದರೆ ಇದೆಲ್ಲಾ ಒಂದು ತರ್ಕಾತೀತ ಅದ್ಭುತ. ಅದು ಬಹಳ ಸುಂದರವಾದ ಜಾಗ. ಸುತ್ತಲೂ ದಟ್ಟ ಕಾಡು. ಇದೆಲ್ಲ ಬಳಸಿಕೊಂಡು ಅಲ್ಲೊಂದು ಪ್ರಭೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಆ ಪ್ರಭೆಯನ್ನು ರಕ್ಷಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಇದೆಲ್ಲ ನನ್ನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಉಳಿಯಲೇ ಇಲ್ಲ. ನಾನು ಅದನ್ನು ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲೇ ಅರ್ಥ ಮಾಡಿಕೊಂಡೆ. ಸುತ್ತಲೂ ಮರಗಳಿರುವುದರಿಂದ ನೀರು ಸದಾ ಇರುತ್ತದೆ. ಬಳ್ಳಿ ಯಾವುದೆಂದು ಯಾರು ಬೇಕಾದರೂ ಹೇಳಬಹುದು. ಇತ್ಯಾದಿಯಾಗಿ ಯೋಚಿಸಿಕೊಂಡೆ. ಆ ಜಾಗದ ಸುತ್ತಲೂ ಮರಳು ಇದೆ. ಅಲ್ಲಿ ಬಂದವರೆಲ್ಲ ಮರಳಿನಲ್ಲಿ ಹರಿಓಂ ಎಂದು ಬರೆದು ಹೋಗುತ್ತಾರೆ. ನಾನು ಬರೆದೆ. ನನಗೆ ಚಿಕ್ಕವನಾಗಿದ್ದಾಗ ನನ್ನ ಅಮ್ಮ ಬರೆಸಿದ್ದು ನೆನಪಾಯಿತು. ಅಲ್ಲಿಂದ ಹೊರಗೆ ಬರುವಾಗ ಒಬ್ಬರು ಭೇಟಿಯಾದರು. ಅವರು ನನಗೆ ಬಹಳ ಇಷ್ಟವಾದ ಬಹಳ ಒಳ್ಳೆಯ ಒಬ್ಬ ಕವಿ. ಬಹಳ ಪ್ರೋಗ್ರೆಸಿವ್ ಕವಿ ಎಂದು ಅವರನ್ನು ಯುವಕರು ತುಂಬ ಮೆಚ್ಚಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾರೆ. ಆ ಕವಿ ಅವತ್ತು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದಿದ್ದರು. ಹಣೆಗೆ ಇಷ್ಟು ಗಂಧ ಹಾಕಿ, ಇಷ್ಟು ಕುಂಕುಮ ಹಚ್ಚಿಕೊಂಡು, ಕೂದಲು ಕೆದರಿಕೊಂಡು ಮೆಟ್ಟಿಲ ಮೇಲೆ ನಿಂತವರು ಮೈಮೇಲೆ ದೇವರು ಬಂದವರ ರೀತಿ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದರು. ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ವಾದದಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆದಂಥ ಆತ ಆ ದೇವತೆಯ ಭಕ್ತರು. ಅವರನ್ನು ನೋಡಿದಾಕ್ಷಣ ನನಗೂ ಭಕ್ತಿ ಬಂದುಬಿಟ್ಟಿತು. ಇದೆಲ್ಲಾ ವಿಚಿತ್ರವಾದದ್ದು. ಯಾಕೆಂದರೆ, ಅವರೂ ಯಾವುದೋ ಮಹತ್ವದ್ದನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ತಾನು ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಓದಿನಿಂದ, ಶಾಲೆಯ ಟೆಕ್ಸ್ಟ್‌ಬುಕ್‌ಗಳಿಂದ ಪಡೆದುಕೊಂಡಿದ್ದೆಲ್ಲ ದರಿದ್ರವಾಗಿ ಹೋಗಿದೆ, ತನ್ನ ನಾಡಿನ, ತನ್ನ ಜನರ, ಮುಗ್ಧ ಜನರ ನಂಬಿಕೆಯ ಮೂಲಕ್ಕೆ ಹೋದರೆ ಅದರಲ್ಲಿರುವ ವಿಚಿತ್ರವಾದ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ತಾನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಬಹುದು ಎಂದು ಅವರು ಪ್ರಯತ್ನಿಸುತ್ತಿರಬಹುದು. ಅವರು ಹಾಗೆ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡುತ್ತಿರುವುದು ಅವರ ಕಾವ್ಯದಿಂದಲೂ ತಿಳಿಯುತ್ತದೆ. ಅಂತೂ ಅವರ

ಡೆಯ ಗಂಧ ಮತ್ತು ಕುಂಕುಮ ನನ್ನ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಆ ಸರಸ್ವತಿಯ ಪ್ರಭೆಯನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ಹೆಚ್ಚಿಸಿತು. ನಾನು ಈ ವಿಷಯ ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಿದೆ. ಶ್ರೀರಂಗರು, ಕಾರಂತರು, ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯರಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆದುಕೊಂಡಂಥವರು ಎಲ್ಲರೂ ಈ ಪ್ರಭೆಯನ್ನು ನಾಶ ಮಾಡಲು ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದರು. ನನ್ನನ್ನೂ ಸೇರಿಕೊಂಡು – ನಾನು ಭಾರತೀಪುರದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನೇ ಮಾಡಲು ನೋಡಿದ್ದು – ನಾವೆಲ್ಲರೂ ಇದೇ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದೆವು. ನಾನು ಯಾಕೆ ಹಾಗೆ ಪ್ರಯತ್ನಿಸಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ನನಗೆ ಈಗ ಅರ್ಥವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರಭೆ, ಪರಂಪರೆಯ ಅಧಿಕಾರ ನಾಶವಾಗದ ಹೊರತು ನಾವು ಜೀವಂತವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಹಾಗೆ ಜೀವಂತವಾದಾಗ ನಾವು ನಮ್ಮ ಸ್ವಂತದ್ದೇ ಆದ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಭೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಕಾರಣಿಸುತ್ತೇವೆ. ಅದು ನಮ್ಮ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ, ಸಿನೆಮಾದಲ್ಲಿ, ಒಂದು ಅದ್ಭುತ ಕಲಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿಬಿಡಬಹುದು. ಒಂದು ಸಾಹಿತ್ಯದ ಕ್ರಾಂತಿಯಾದಾಗ ನಾವು ಹಳೆಯ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಪ್ರಭೆಯನ್ನು ಸರಿಯಾಗಿ ವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡಿ, ಅದನ್ನು ಕುಂದಿಸಿ, ಅದರ ಮೇಲೆ ಹೊಸತಾದ ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಭೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡಿಡುತ್ತೇವೆ. ಮತ್ತೊಂದು ಕ್ರಾಂತಿಯಾದಾಗ ಈ ಪ್ರಭೆಯನ್ನು ಕಳೆದು, ಮತ್ತೊಂದು ಪ್ರಭೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇವೆ.

ಈ ಪ್ರಭೆ ಮನುಷ್ಯನ ಮನಸ್ಸಿನ ಅಗತ್ಯ, ನಮ್ಮ ಜೀವನದ ಅಗತ್ಯವೇ ಹೌದು ಎಂದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ನಮಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯ, ಕ್ಷುದ್ರ ಅನ್ನಿಸುವ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲೂ ಇರುವ ದೈವೀಕತೆಯನ್ನು, ಅದರ ಪ್ರಭೆಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಹಂಬಲವಿದೆಯಲ್ಲ, ಅದು ನಮ್ಮ ಆತ್ಮದ ಹಸಿವು. ಈ ಹಸಿವೇ ನಮ್ಮನ್ನು ಕಾವ್ಯಕ್ಕೆ, ಕಲೆಗೆ, ನಾಟಕಕ್ಕೆ, ಸಿನೆಮಾಕ್ಕೆ ಹಚ್ಚುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ, ಅದು ಮತ್ತೆ ಚೀಪ್ ಆದಾಗ, ಬರೀ ನಂಬಿಕೆಯ ಮೇಲೆ ನಿಂತಾಗ, ಅದರ ಜೊತೆಗೆ ಇನ್ನು ಯಾವುದೋ ದುರ್ವ್ಯಸನಗಳು, ಕೆಟ್ಟ ಚಾಳಿಗಳು ಸೇರಿಕೊಂಡಾಗ ಅದನ್ನು ಬಿಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ದೇವಸ್ಥಾನದ ಪ್ರಭೆಯನ್ನು ಕಳೆಯುವ ಬಸವಣ್ಣನ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ವಚನ ಇದೆಯಲ್ಲ, ಉಳ್ಳವರು ಶಿವಾಲಯವ ಮಾಡುವರಯ್ಯಾ! ನಾನೇನ ಮಾಡಲಿ ಬಡವನಯ್ಯಾ.... ಸ್ಥಾವರಕಳಿವುಂಟು ಜಂಗಮಕಳಿವಿಲ್ಲ.... ಎಂದು. ದೇಹವೆ ದೇಗುಲ ಎಂದು ಮತ್ತೆ ದೇಹವನ್ನೇ ದೇಗುಲ ಮಾಡಿಕೊಂಡು, ಆ ದೇವಸ್ಥಾನದ ಪ್ರಭೆಯನ್ನು ಕಳೆದು, ಈ ದೇಹದ ಪ್ರಭೆಯನ್ನು ಮತ್ತೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಭೆಯನ್ನು ಕಳೆದು, ಮತ್ತೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವ ಇಂಥ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ನಾವು ರಾಜಾರಾಮ ಮೋಹನರಾಯ್ ಕಾಲದಿಂದ ಇಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ, ವಿಜ್ಞಾನವನ್ನು, ತಂತ್ರಜ್ಞಾನವನ್ನು, ಪಶ್ಚಿಮವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತ ಬಂದಿದ್ದೇವೆ. ಆದರೆ ಇದು ಸರಿಯಿಲ್ಲ. ನಾವು ಬೇರೆಯದೇ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಮಾಡಬೇಕು. ಸ್ವತಂತ್ರವಾದ ಆಲೋಚನೆಯ ಮೂಲಕವೇ ನಮ್ಮ ಪ್ರಭೆಯನ್ನು ಕಳೆಯುವ, ಕಟ್ಟುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡಬೇಕು. ನಮ್ಮ ಹಿಂದಿನ ಧೀಮಂತರೆಲ್ಲ ಈ ಮಾರ್ಗವನ್ನು ಬಳಸಿದ್ದಾರೆ. ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿ ಬೌದ್ಧರು, ಜೈನರು, ಶೈವರು, ಆಚಾರ್ಯರು ಎಲ್ಲರೂ ಸ್ವತಂತ್ರ ಆಲೋಚನೆಯನ್ನು ತೋರಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ನಾವು ಈಗ ಸಂಪೂರ್ಣ ಪಶ್ಚಿಮವನ್ನೇ ಆತುಕೊಂಡು ಪ್ರಭೆಯನ್ನು ಕಳೆವ – ಕಟ್ಟುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವಾಗ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಸುಳ್ಳನ್ನು – ಇಂಡಿಯಾ ಬಿಟ್ಟರೆ ಉಳಿದಿದ್ದೆಲ್ಲ ಬಹಳ ಚೆನ್ನಾಗಿದೆ, ಪಶ್ಚಿಮದಲ್ಲೆಲ್ಲ ಬಹಳ ಸುಂದರವಾಗಿದೆ ಎಂಬ ಸುಳ್ಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಆದರೆ

ಪಶ್ಚಿಮದಲ್ಲಿಯ ರಕ್ತಪಾತ, ರಕ್ತಪಿಪಾಸೆ, ಅವರು ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು ಪೂರಾ ಒಣಗಿಸಿ, ಅದನ್ನು ದರಿದ್ರವಾಗಿಸುತ್ತಿರುವ ರೀತಿ, ಜೀವನವನ್ನೇ ಅಸಹ್ಯಗೊಳಿಸುವಂಥ ಅವರ ವಿಚಾರಕ್ರಮ ಇವೆಲ್ಲ ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣುವುದೇ ಇಲ್ಲ, ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ನಾನು ಹೇಳಿದ್ದು, ಈ ಭ್ರಮೆಯೆಲ್ಲ ನಮ್ಮನ್ನು ರಾವು ಬಿಟ್ಟಹಾಗೆಯೇ ಬಿಟ್ಟು ಹೋಗಬೇಕು. ಹಾಗೆ ರಾವು ಬಿಡದ ಹೊರತು ನಾವು ನಮ್ಮ ಜನರಿಂದಲೇ ದೂರವಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತೇವೆ. ಎಂ.ಎನ್. ರಾಯ್ ಉದಾಹರಣೆ ನೋಡಿ. ರಾಯ್ ಈ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಯಾವ ದೂರಕ್ಕೆ ಹೋಗಿದ್ದರೆಂದರೆ ಈ ಇಂಡಿಯಾದ ಜನರಿಂದ ಏನು ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯ? ಪೇಟ ಸುತ್ತಿಕೊಂಡು, ಭಜನೆ ಮಾಡಿಕೊಂಡು, ಕವಳ ಹಾಕಿಕೊಂಡು ಕಚ್ಚೆಪಂಚೆ ಉಟ್ಟುಕೊಂಡು ಓಡಾಡುವ ಈ ಜನ, ಇವರೇನು ಕ್ರಾಂತಿ ಮಾಡುತ್ತಾರೆ? ಎಂದು ಅವರು ಲೆನಿನ್‌ಗೆ ಪತ್ರ ಬರೆದದ್ದಿದೆ. ಆದರೆ ಆಗ ಗಾಂಧಿ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದುದು ಕ್ರಾಂತಿಯನ್ನೇ. ಪಂಚೆ ಉಟ್ಟ ಜುಟ್ಟು ಬಿಟ್ಟ ಗಾಂಧಿಗೇನು ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯ ಎಂದು ತಿಳಿದುಕೊಂಡಿದ್ದ ರಾಯ್ ಕೊನೆಗೆ ಬದಲಾದರು. ಹೀಗೆ ನಾವು ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯ ಅಧಿಕಾರದಿಂದ ಬಿಡುಗಡೆ ಪಡೆದುಕೊಂಡಾದ ಮೇಲೆ ಇನ್ನೊಂದಕ್ಕೆ, ಪರಕೀಯವಾದದ್ದಕ್ಕೆ ಸಂಪೂರ್ಣ ಅಧಿಕಾರ ಕೊಟ್ಟುಬಿಡುವ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತೇವೆ. ಹಾಗೆ ಸ್ವಕೀಯತೆಯನ್ನು ಬಿಡದೆ, ಪರಕೀಯಕ್ಕೆ ಪೂರ್ಣ ಶರಣಾಗದೆ, ಬೇರೆಲ್ಲೂ ಹೋಗದೆ, ಇಲ್ಲಿಯೇ ಇದ್ದುಕೊಂಡು ಸ್ವಂತ ಪ್ರಭೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಹೇಗೆ ಎನ್ನುವುದು ಬಹಳ ಸಂದಿಗ್ಧ ಸಮಸ್ಯೆ. ನಮ್ಮದೇ ಕಲೆ, ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಸೃಷ್ಟಿಕ್ರಿಯೆಗೆ ಹೊರಭಾಗ ನಮ್ಮ ಕೈಯಲ್ಲಿರುವ ಸಾಧನಗಳು ಯಾವುವು ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ಈಗ ನಾನು ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಿ ಒಂದೆರಡು ಮಾತು ಹೇಳುತ್ತೇನೆ. ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಅಸಂಖ್ಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ. ಅವುಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟಿರುವುದು ನಮ್ಮ ಪೂರ್ವಿಕರೇ ಹೊರತು ಪಾಶ್ಚಿಮಾತ್ಯರಲ್ಲ. ನಾವು ನಮ್ಮ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವಾಗ, ನಮ್ಮ ನೆಲದ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದಂಥ ಬದಲಾವಣೆಗಳನ್ನು ತರಲು ಸಾಧ್ಯ. ರಾಜಕಾರಣಿಗಳು, ವಿಜ್ಞಾನಿಗಳು, ಅರ್ಥಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರಂಥವರು ಮಾತ್ರ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಈ ಕೆಲಸ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿರುವವರು. ಆದರೆ ಲೇಖಕರ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಅದು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ತೆಲುಗು, ತಮಿಳು, ಕನ್ನಡ, ಇತ್ಯಾದಿ ಭಾಷೆಗಳಿಗೆ ಅವುಗಳದೇ ಆದ ಒಂದು ಪರಂಪರೆ ಇದೆ. ಆ ಪರಂಪರೆಯ ಅಧಿಕಾರವಿದೆ. ಲೇಖಕರು ಹೀಗೆ ಅವರವರ ಭಾಷೆಗೆ ಅವರವರು ಒಳಗಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ಅವರಲ್ಲಿ ಈ ರಾವು ಬಿಡಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆ, ಇಂಡಿಯಾದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಒಂದು ಹೊಸ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಕ್ರಿಯೆಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಗೆ ಅದು ಹೇಗೆ ಸಾಧ್ಯ ಎನ್ನುವುದಕ್ಕೆ ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ನಾನು ಮೂರು ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತೇನೆ. ಈ ಮೂರು ವಾಕ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನಾನು ನನ್ನ ಎಲ್ಲ ಗೊಂದಲಗಳನ್ನು, ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ.

ಮೊದಲನೇ ವಾಕ್ಯ – ಜಾತಿಹೀನನ ಮನೆಯ ಜ್ಯೋತಿ ತಾ ಹೀನವೇ? ನಾವು ಈಗಷ್ಟೇ ತರತಮ ಮಾನವನಿಂದ ಸಮಾನ ಮಾನವನತ್ತ ನಡೆಯುವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ನೋಡಿದೆವಲ್ಲ. ಆ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು, ಈ ವಾಕ್ಯ ಸೂಚಿಸುವಂತೆ, ಹಿಂದಿನಿಂದಲೂ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಅವಶ್ಯಕವಾದದ್ದು, ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯವಾದದ್ದು ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ಹೇಗೋ ಮಾಡಿ ನಿಮಗೆ ಹೌದು ಅನ್ನಿಸಬೇಕು – ಯಾಕೆಂದರೆ ಇಡೀ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಇಲ್ಲ ಅನ್ನುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಹೌದು ಎಂದು ಒಪ್ಪಿಸುವಲ್ಲಿ ಈ ವಾಕ್ಯ ಹೇಗೆ

ಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ಸ್ವಲ್ಪ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿ ನೋಡೋಣ. ವಾಕ್ಯದ ಈ ಕ್ರಿಯೆ ಅದು ಷೆಯನ್ನು, ಭಾಷೆಯ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿಯೇ ಮೂಡಿಬಂದಿದೆ. ಜಾತಿಗೆ ಜ್ಯೋತಿ ನ್ನುವುದು ಹೊಂದುವಂಥ ಶಬ್ದ; ಆದ್ದರಿಂದ ಜಾತಿಹೀನನ ಮನೆಯ ಜ್ಯೋತಿ.... ಜಾತಿಯ ಜೊತೆಗೆ ್ಯೋತಿ ಎದು ಕೇಳುತ್ತಿರುವುದರಿಂದ ಅವರಿಂದ ಹುಟ್ಟುವ ಸುಖವನ್ನೇ ಕವಿ ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದಾನೆ ನ್ನಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂಥ ಸುಖದಲ್ಲಿ ಕೇಳುಗರಾದ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸು ಸ್ವಲ್ಪ ಉಬ್ಬಿದರೆ, ತನ್ನ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಚ್ಚಿಸಿಕೊಂಡು ಅಲ್ಲಿ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಪಡುವ ಆನಂದದಿಂದ ಇನ್ನೂ ವಿಸ್ತಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ನಮಗಿರುವ ುಖದ ಶಕ್ತಿ ಹೀಗೆ ಹೆಚ್ಚಾದಾಗ ನಾವು ಹೌದು ಅನ್ನುತ್ತೇವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕವಿಯ ಇಂಗಿತಾರ್ಥಕ್ಕೆ ಹೌದು ಂದು ಒಪ್ಪಿಗೆ ಸೂಚಿಸುತ್ತೇವೆ. ಮತ್ತೆ ಜ್ಯೋತಿ ಅನ್ನುವುದು ಸಂಸ್ಕೃತ ಶಬ್ದ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಶಬ್ದ ಂಚವೇ, ಎಲ್ಲಿಯೇ ಬಂದರೂ ಅದು ನಮ್ಮ ಪರಂಪರೆಯ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ, ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಮೂರ್ತತೆಯನ್ನು, ಒಂದು ರೀತಿಯ ಪಾವಿತ್ರ್ಯತೆಯ ಕಲ್ಪನೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಡುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನೇ ಒಬ್ಬ ರಿಜನನ ಮನೆಯಲ್ಲಿರುವ ಚಿಮಣಿಬುಡ್ಡಿ ಎಂದಿದ್ದರೆ ಈ ಭಾವನೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ುಡ್ಡಿ ಒಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ವಸ್ತು ಎಂದೆನಿಸಿ ಬಿಡುತ್ತಿತ್ತು. ಆದರೆ ಜ್ಯೋತಿ ಎಂದಾಗ ಅವನ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ೆಳಗುವಷ್ಟೇ ಪ್ರಭೆಯಿಂದ ನಮ್ಮ ಮನೆಯಲ್ಲೂ ಉರಿಯುತ್ತದೆ ಎಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಜ್ಯೋತಿ ಎನ್ನುವುದರಿಂದ ಾಕ್ಯಕ್ಕೆ ಇಂಥ ಶಕ್ತಿ ಸಿಗುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಒಪ್ಪಿಸುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡಲು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ–ನಾವು ಸಂಸ್ಕೃತದಿಂದ ಂದ ಪರಂಪರೆಯ ಅಧಿಕಾರವನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ತರತಮ ಮಾನವನಿಂದ ಸಮಾನ ಮಾನವನಿಗೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತಿಳಿಹೇಳಿ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಪರಿವರ್ತಿಸಲು ನಾವು ಇಲ್ಲಿ ಜ್ಯೋತಿ ಎಂಬ ಶಬ್ದವನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಜಾತಿಹೀನನ ಮನೆಯ ಜ್ಯೋತಿ ತಾ ಹೀನವೇ? ಇದು ಕೇಳುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿಯೇ ಹೇಗಿದೆ ಅಂದರೆ, ಸಂಸ್ಕೃತದ ಬಳಕೆಯಿಂದ, ಅಲಿಟರೇಷನ್, ಅಸೋನನ್ಸ್‌ಗಳ ಬಳಕೆಯಿಂದ, ಅದರ ಆಪ್ತತೆಯಿಂದ, ಕೇಳುಗರಿಗೆ ತಕ್ಷಣ ಇಲ್ಲಪ್ಪ ಇಲ್ಲ ಎನಿಸಿಬಿಡುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕವಿ ಒಂದು ಭಾಷೆಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿಂದ ಓದುಗನ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪರಿಣಾಮವನ್ನುಂಟು ಮಾಡಿ, ಆ ಪರಿಣಾಮದ ಮೂಲಕ ಅವನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸುವುದನ್ನು, ಅವರಿಬ್ಬರದೂ ಆದ ಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸುವ ಕ್ರಮದಲ್ಲೇ ಸಾಧಿಸಿ ಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಇನ್ನೊಂದು ಮಾತು, ಈ ರೀತಿಯ ಯಾವುದೇ ಸೊಗಸು, ಅಲಂಕಾರಗಳಿಲ್ಲದಿರುವ ಮಾತು: ದಯೆಯಿಲ್ಲದ ಧರ್ಮವಾವುದಯ್ಯಾ? ಈ ಮಾತನ್ನು ಆಡುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಬೇಕಾದರೆ ನೀವೂ ಕೂಡಾ ಹೌದಪ್ಪ, ಎಲ್ಲ ಧರ್ಮಗಳಲ್ಲೂ ದಯೆ ಇದ್ದೇ ಇದೆ ಎಂದು ತಿಳಿದುಕೊಂಡವರಾಗಿರಬೇಕು. ನಾವೆಲ್ಲ ಒಂದು ಕುಟುಂಬ ಎನ್ನುವ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಇದ್ದಾಗ ಮಾತ್ರ ಇಂಥ ಮಾತನ್ನು ಆಡಲು ಸಾಧ್ಯ. ಒಂದು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಕೆಲಸವನ್ನು ಒಪ್ಪಂದದಿಂದ ಮಾತ್ರ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾಕೆಂದರೆ, ನನಗೆ, ನಿಮಗೆ ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಧರ್ಮ ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ಒಂದು ಸಮಾನ ಕಲ್ಪನೆ ಇದ್ದು, ಧರ್ಮದ ಮೂಲದಲ್ಲಿ ದಯೆ ಇದೆ ಎಂಬ ಸಮಾನ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದ್ದಾಗ, ಹಿಂದೂ ಧರ್ಮವಿರಲಿ, ಇಸ್ಲಾಂ ಧರ್ಮ ಇರಲಿ, ಕ್ರಿಶ್ಚಿಯಾನಿಟಿ ಇರಲಿ, ಯಾವುದೇ ಧರ್ಮವಿರಲಿ, ದಯೆಯಿಲ್ಲದ ಧರ್ಮವಾವುದಯ್ಯಾ?– ಎಂದು ಹೇಳಲು ಬರುತ್ತದೆ. ಒಂದು ದೊಡ್ಡ ಸತ್ಯವನ್ನು ಹೇಳಲು ಇಂಥದೊಂದು ನೇರ, ಸರಳ ಮಾತು ಕೂಡ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಮನಃಪರಿವರ್ತನೆಯ,

ಪ್ರಭೆಯನ್ನು ಕಳೆದು – ಕಟ್ಟುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವಾಗ ಇಂಥ ಶಕ್ತಿಯೂ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಮೂರನೆಯದು – ನಮ್ಮ ನಮ್ಮದಲ್ಲೂ ಕಂಡಂತಹ ಶಕ್ತಿ ಅದು – ಪುರಂದರದಾಸರ ಒಂದು ಮಾತು. ನಾನು ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ರಷಿಯಾದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸೆಮಿನಾರ್‌ನಲ್ಲಿ ಭಾಗವಹಿಸಿದ್ದೆ. ಆ ಸೆಮಿನಾರ್‌ನಲ್ಲಿ ಅವರು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿದ್ದ ವಿಷಯ ಸಾಹಿತಿ ಮತ್ತು ಅಧಿಕಾರ – ಇವರಿಬ್ಬರ ನಡುವಣ ಸಂಬಂಧ ಹೇಗಿರಬೇಕು ಎಂದು (ಪವಾಡ!) ಅಲ್ಲಿ ಮೊನ್ನೆಯವರೆಗೆ ಇದು ಎಂಥ ಕೆಟ್ಟ ಸಂಬಂಧವಾಗಿತ್ತೆಂದರೆ ಗೊರ್ಬಚೆವ್ ಬಂದು ಗ್ಲಾಸ್‌ನಾಸ್ಟ್ ಇತ್ಯಾದಿಯನ್ನೆಲ್ಲಾ ತಂದಮೇಲೆ ಸಾಹಿತಿಗಳೆಲ್ಲ ಒಂದು ಸಭೆ ಸೇರಿದರಂತೆ. ಸೇರಿ ಒಂದು ನಿರ್ಣಯ ಮಾಡಿದರಂತೆ. ನಾವು ಇನ್ನು ಮೇಲೆ ಗ್ಲಾಸ್‌ನಾಸ್ಟ್ ಬಗ್ಗೆಯೇ ಬರೆಯೋಣ ಎಂದು ನಿರ್ಣಯ ಮಾಡಿ ಸೀದಾ ಗೊರ್ಬಚೆವ್ ಹತ್ತಿರಹೋಗಿ – ಯಾಕೆಂದರೆ ಅವರಿಗೆ ಸರ್ಕಾರಿ ಭತ್ಯೆ ಇತ್ಯಾದಿ ಎಲ್ಲ ಸಿಗುತ್ತದೆ – ಸರ್, ನಾವು ಇನ್ನು ಮೇಲೆ ಗ್ಲಾಸ್‌ನಾಸ್ಟ್ ಬಗ್ಗೆಯೇ ಬರೆಯುತ್ತೇವೆ ಎಂದು ತಮ್ಮ ನಿರ್ಣಯ ತಿಳಿಸಿದರಂತೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಗೊರ್ಬಚೆವ್ ವೈ ಡೋಂಟ್ ಯೂ ವೇಟ್ ಫರ್ ಓ ಲಿಟಲ್ ವೈಲ್, ಲೆಟ್. ಇಟ್ ಫಸ್ಟ್ ಟೇಕ್ ಪ್ಲೇಸ್, ಅದು ಅವರ ಸ್ಥಿತಿ. ನಾನು ಆ ಬರಹಗಾರರಿಗೆ ಹೇಳಿದೆ. ಪುರಂದರದಾಸರ ಒಂದು ಸಾಲನ್ನು ಓದಿದ್ದರೆ ನೀವು ಈ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಬರುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ ಎಂದು. ನಾನು ಹೇಳಿದ ಪುರಂದರ ದಾಸರ ಆ ಮಾತು ಉತ್ತಮ ಪ್ರಭುತ್ವ ಲೊಳಲೊಟ್ಟೆ ಇದು ಭಾಷೆಯ ಎಂತಹ ವಿಚಿತ್ರವಾದ ಉಪಯೋಗ, ನೋಡಿ ಪುರಂದರದಾಸರು ಬದುಕಿದ್ದು ಕೃಷ್ಣದೇವರಾಯನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ. ಆಗ ಒಂದು ಬಹಳ ಒಳ್ಳೆಯ ಪ್ರಭುತ್ವವಿತ್ತು, ಸುವರ್ಣಯುಗವಾಗಿತ್ತು. ದೊಡ್ಡ ಚಕ್ರಾಧಿಪತ್ಯವಾಗಿತ್ತು ಎಂದೆಲ್ಲ ನಾವು ಕೇಳಿದ್ದೇವೆ. ಪುರಂದರದಾಸರು ಈ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಎರಡನ್ನೂ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಯಾವುದೇ ಪ್ರಭುತ್ವ ಉತ್ತಮವಾಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯ ಎಂದು ತಿಳಿಯುವುದೇ ಲೊಳಲೊಟ್ಟೆ ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಉತ್ತಮ ಸಂಸ್ಕೃತ ಶಬ್ದ. ಪ್ರಭುತ್ವ ಸಂಸ್ಕೃತ ಶಬ್ದ. ಲೊಳಲೊಟ್ಟೆ ಮಕ್ಕಳು ಬಳಸುವ ಖಾಲಿ, ಅರ್ಥಹೀನ ಕನ್ನಡ ಶಬ್ದ. ಇವುಗಳ ಜೋಡಣೆಯಲ್ಲೆ ವಿಚಿತ್ರವಾದ ಅರ್ಥ ಸ್ಫುರಿಸುತ್ತದೆ. ಯಾವುದೇ ಪ್ರಭುತ್ವ ಉತ್ತಮವಾಗಿರಲು ಸಾಧ್ಯ ಎನ್ನುವುದು ಲೊಳಲೊಟ್ಟೆ, ಇದೊಂದನ್ನು ತಿಳಿದಿದ್ದರೆ ಲೆನಿನ್ ಕಾಲದ ಬರಹಗಾರರೆಲ್ಲ ಬಿಡುಗಡೆ ಪಡೆದುಬಿಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಲೆನಿನ್ ಮಹಾಶಯ ಇಲ್ಲಿ ಏನೋ ಒಂದು ನ ಭೂತೋ ನ ಭವಿಷ್ಯತಿ ಎನ್ನುವಂಥ ಒಂದು ವ್ಯವಸ್ಥೆಯನ್ನು, ಪ್ರಭುತ್ವವನ್ನು ತಂದುಬಿಡುತ್ತಾನೆ ಎಂದು ನಂಬಿಕೊಂಡಿದ್ದವರಿಗೆ ಪುರಂದರದಾಸರ ಈ ಮಾತು ತಿಳಿಯಬೇಕಿತ್ತು. ಒಂದು, ಪ್ರಭುತ್ವ ಉತ್ತಮವಾಗಲಿಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ; ಇನ್ನೊಂದು, ಉತ್ತಮವಾಗಿದ್ದರೂ ಪ್ರಭುತ್ವ ಲೊಳಲೊಟ್ಟೆ ನಿಜವಾಗಿಯೂ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ಮಾತು ಇದು. ಇಡೀ ರಷಿಯಾವನ್ನು ವಿಮುಕ್ತಗೊಳಿಸಬಹುದಾದ ಮೂರು ಶಬ್ದಗಳು ಇವು. ಇಷ್ಟನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಂಡಿದ್ದರೆ ಕಮ್ಯುನಿಸ್ಟ್ ದೇಶಗಳ ಯಾವ ಬರಹಗಾರನೂ ಹೀಗೆ ಭ್ರಮೆಗೆ ಬಲಿಬಿದ್ದು ದುಃಖಕ್ಕೊಳಗಾಗುತ್ತಿರಲಿಲ್ಲ.

ಪುರಂದರದಾಸರ ಮಾತನ್ನು ಯಾಕೆ ಹೇಳಿದೆನೆಂದರೆ, ಪ್ರಭೆಯನ್ನು ಕಳೆಯುವ – ಕಟ್ಟುವ ಸ್ವಮೂಲದ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ನಾವು ಲೇಖಕರಾಗಿ ಕೈಗೊಂಡಾಗ, ಇಂಥ ಸಾಧನಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಬಳಸುತ್ತಿರುತ್ತೇವೆ. ಹೀಗೆಯೇ, ಸಿನೆಮಾ, ನಾಟಕ ಇತ್ಯಾದಿಗಳಲ್ಲೂ ಇವುಗಳನ್ನು ಬಳಸುತ್ತೇವೆ. ನೀವು ಒಂದು ಸಿನೆಮಾ ಮಾಡುವಾಗ, ಅದರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಐರೋಪ್ಯನನ್ನು ತಂದು, ಅವನನ್ನು ಮಹಾದುಷ್ಟನನ್ನಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿ,

ರೋಪ್ಯರ ವಿರುದ್ಧ ದ್ವೇಷ ಮೂಡಿಸುವುದು ಖಂಡಿತ ಸಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅವರಲ್ಲೂ ಬಹಳ ಳ್ಳೆಯವರು, ತುಂಬ ಸಜ್ಜನರು ಇರುತ್ತಾರೆ. ಮಾರ್ಕ್ಸ್ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ಮನುಷ್ಯ, ಫ್ರಾಯ್ಡ್ ಬಹಳ ಊಡ್ಡ ಮನುಷ್ಯ. ಬಹಳ ದೊಡ್ಡವರು, ಋಷಿ ಸಮಾನರು ಅವರು. ಆದರೂ ಅವರು ಹೇಳಿದ್ದರಲ್ಲಿ ಷ್ಟೋ ತಪ್ಪುಗಳಿವೆ. ಇದನ್ನು ಹೇಗೆ ಬಗೆಹರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು? ಒಂದು ಕಾದಂಬರಿ ಬರೆದು, ಆದರಲ್ಲಿ ವರನ್ನು ದುಷ್ಟರಾಗಿಯೇ ಚಿತ್ರಿಸುವಿರಾ? ಇಲ್ಲ, ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಕಾದಂಬರಿ ಓದುವವರಿಗೆಲ್ಲ ದೇ ರೀತಿಯ ದುಷ್ಟವಾದುದನ್ನೇ ಓದಿ ಓದಿ ಅಭ್ಯಾಸವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ಹೊಸತೇನೂ ರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದದ್ದೇನೂ ನೀಡಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ ಕೊಡುತ್ತೇನೆ; ಹಿಂದೆ ಥೆ ಹೇಳುವ ಕಾಲ ಇನ್ನೂ ಇದ್ದಾಗ, ನಮ್ಮೂರಿನಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬರು ಬಲ್ಲಾಳರಿದ್ದರು. ಹಳ್ಳಿಗರಾದ ಅವರು ಮ್ಮೆ ಮೈಸೂರು ದಸರಾ ನೋಡಿಕೊಂಡು ಬಂದರು. ನಂತರ ನಮ್ಮೂರಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿದಿನ ಒಂದು ಹಬ್ಬ ಯಾರ ಮನೆಯಲ್ಲಾದರೂ ಊಟಕ್ಕೆ ಜನರೆಲ್ಲ ಸೇರಿದರೆ ಸಾಕು, ಎಲ್ಲರ ಊಟ ಮುಗಿದ ನಂತರ ಆ ಲ್ಲಾಳರು ಕೂತು ದಸರಾದ ವರ್ಣನೆ ಶುರು ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಯ್ಯಾ, ಎಂದವರು ಕಣ್ಮುಚ್ಚಿ ಮೊದಲು ಮಗೆ ತಾವೇ ಸಂತೋಷ ಪಟ್ಟುಕೊಂಡು ಕೂತರೆ ಸಾಕು, ನಾವೆಲ್ಲ ಮುಂದೆ ಏನು ಹೇಳುತ್ತಾರೆ ಎಂದು ತರದಿಂದ ಕಾಯುತ್ತಿದ್ದೆವು. ಅವರು ಎಷ್ಟು ಸೊಗಸಾಗಿ ಆ ಕಥೆ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರೆಂದರೆ ಸುತ್ತಲಿದ್ದವರೆಲ್ಲ ಮಂತ್ರಮುಗ್ಧರಾಗಿ ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರು ಮಕ್ಕಳು, ದೊಡ್ಡವರು ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಸೇರಿ ಕಥೆ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಷ್ಟು ಅದ್ಭುತವಾಗಿ ಹೇಳಲು ಅವರಿಗೆ ಯಾಕೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗಿತ್ತೆಂದರೆ ದಸರಾ ಅವರಿಗೊಂದು ನುಭವವಾಗಿತ್ತು. ಆ ಕಥೆ ಹೇಳುವಾಗಲೇ ಅವರು ಮೈಸೂರಿನ ಬೀದಿಗಳು ಯಾವ ರೀತಿ, ಅಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿ ಾಫಿ ಹೇಗೆ, ಎಷ್ಟು ಬೆಲೆ, ಈ ಎಲ್ಲ ವಿವರಗಳನ್ನೂ ನೀಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಒಂದು ಬುಗುರಿಯ ವಿಷಯ ೀಳಿದರೆ ಆತ ಮರವನ್ನು ಹೇಗೆ ಕಡಿದ, ಹೇಗೆ ತಂದ, ಹೇಗೆ ಕೆತ್ತಿದ, ಹೇಗೆ ಬುಗುರಿ ಮಾಡಿದ ನ್ನುವುದನ್ನೆಲ್ಲ ವಿವರಿಸುತ್ತಿದ್ದರು. ಅವರು ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಕಥೆ ಮಾಡಿ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದರು. ಹೀಗೆ ಕಥೆ ೀಳುವ ಕ್ರಿಯೆ ಸಾಯುತ್ತ ಹೋದಾಗಲೇ ಕಾದಂಬರಿ ಬಂದದ್ದು. ಕಥೆ ಹೇಳುವುದು ಎಂದರೆ ಇಡೀ ಸಮೂಹವನ್ನು ಕೂರಿಸಿಕೊಂಡು ಕಥೆ ಹೇಳುವುದಾಗಿತ್ತು. ಆದರೆ ಕಾದಂಬರಿ ಒಬ್ಬನೇ ಕೂತು ದುವುದು. ಒಬ್ಬನೇ ಕೂತು ಓದುವುದು ಎಂಥಾ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ವಿಷಯವೆಂದರೆ, ನಾನು ೀಡವಾದಾಗ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ಮುಚ್ಚಬಹುದು. ಇಷ್ಟವಾದಾಗ ಬಿಚ್ಚಬಹುದು. ನಾನು ಸಾಮಾಜಿಕವಾಗಿ ೀಳುವುದಕ್ಕೆ ನಾಚಿಕೊಳ್ಳುವಂಥ ವಿಷಯಗಳನ್ನು, ವರ್ಣನೆಗಳನ್ನು ಓದಬಹುದು. ಇಂಥದೆಲ್ಲ ಒಂದು ಇಡೀ ಸಮೂಹ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಾಗಿದ್ದರೆ ಅವುಗಳನ್ನು ಯುಕ್ತವಾಗಿ ಹೇಳಿಬಿಡಬಹುದು. ನಮ್ಮ ಗ್ರಾಮೀಣ ಸಂಸ್ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಅವಕಾಶಗಳಿರುವ ಕಲೆಗಳಿವೆ. ಸುಸಂಸ್ಕೃತದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಆದರೆ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಇವೆಲ್ಲವೂ ಸಾಧ್ಯ. ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಕಥೆ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ವೃತ್ತ ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮಾಹಿತಿ ಕೇವಲ ಮಾಹಿತಿಯಾಗಿ ಬರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಪತ್ರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವಿಷಯಗಳು ಇಲ್ಲೊಂದು ಸಮಾರಂಭ, ಅಲ್ಲೊಂದು ಕೊಲೆ, ಒಂದೆಡೆ ಒಳ್ಳೆಯದು, ಮತ್ತೊಂದೆಡೆ ಕೆಟ್ಟದ್ದು, ವಿ.ಪಿ. ಸಿಂಗ್ ಹೀಗೆ ಹೇಳಿದರು, ಭಾರತ ಕ್ರಿಕೆಟ್ ತಂಡದವರು ಇಷ್ಟು ರನ್ನು ಮಾಡಿದರು ಎಂದು ಎಲ್ಲ ಕಲಸು ಮೇಲೋಗರವಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಇದು ಪ್ಯೂರ್ ಇನ್‌ಫರ್ಮೇಷನ್, ಇದು ಒಂದು ಅನುಭವವಾಗಿ ಬರಲು

ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅದೇ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಅನುಭವವಾಗಿ ಬರಲು ಸಾಧ್ಯ: ಕಾದಂಬರಿ ನಮ್ಮನ್ನು ಹಗಲುಗನಸಿಗೆ ಹಚ್ಚಲು ಸಾಧ್ಯವಿರುವುದರಿಂದ, ಒಂದು ಜನಪ್ರಿಯ ಕಾದಂಬರಿ ಓದಲು ಶುರು ಮಾಡಿದ ತಕ್ಷಣ, ನಾಯಕಿ ಮೈಸೂರಿನಲ್ಲಿ, ಸ್ಪಾಟ್ಸ್ಯಾ ಸ್ಕ್ವೇರ್‌ನಲ್ಲಿ ಇಳಿದಳು ಅಂದ ತಕ್ಷಣ, ಅವಳು ಹೋಗುವ ಲಕ್ಷ್ಮಿ ಸಿಲ್ಕ್‌ಹೌಸಿಗೆ ನಾವು ಓದುಗರೂ ಹೋಗುತ್ತೇವೆ. ಅವಳು ನೋಡುವ ಎಲ್ಲ ಸೀರೆಗಳನ್ನೂ ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಅವಳು ಹುಡುಕುವ ಹಾಗೆ ನಾವೂ ಹುಡುಕುತ್ತೇವೆ. ನಾವು ಆಸೆ ಪಡುವಂಥ ಸೀರೆಗಳನ್ನು ಅವಳು ಕೊಂಡುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ನಾವು ಆಸೆ ಪಡುವಂಥ ಹುಡುಗನನ್ನು ಅವಳು ಮದುವೆಯಾಗುತ್ತಾಳೆ. ನಾವು ಆಸೆ ಪಡುವಂಥ ಊರುಗಳಿಗೆಲ್ಲ ಆಕೆ ಹೋಗಿಬರುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಇದು ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಸುಲಭವೂ ಆಗಬಾರದು. ಹಾಗಾದರೆ ರೋಮಾಂಚನದ ಸುಖ ಇರುವುದಿಲ್ಲ ನೋಡಿ. ಆದ್ದರಿಂದ ಮಧ್ಯೆ ಕೆಲವು ಅಡಚಣೆಗಳೂ ಬರಬೇಕು. ಆಕೆ ಅವುಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ದಾಟಿಕೊಂಡು ಬಂದಾಗ ನಮ್ಮ ಖುಷಿ ಹೆಚ್ಚಾಗುತ್ತದೆ. ನಾವು ಸ್ವತಃ ಇಂಥದನ್ನು ನಮ್ಮ ಹಗಲುಗನಸಿನಲ್ಲಿ ಮಾಡಿರುತ್ತೇವೆ. ಅಡಚಣೆಗಳನ್ನು ತಂದುಕೊಂಡು, ಖುಷಿ ಪಟ್ಟುಕೊಂಡು, ಅವನ್ನು ದಾಟಿಕೊಂಡು ಖುಷಿ ಪಟ್ಟುಕೊಂಡು ಅದರ ಸುಖ ಅನುಭವಿಸುತ್ತಿರುತ್ತೇವೆ. ಕಾದಂಬರಿ ಹೀಗಾಗಿಬಿಟ್ಟರೆ ಅಲ್ಲಿ ನಾನು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದಂಥ ಯಾವ ಕೆಲಸವನ್ನೂ ಮಾಡಲಿಕ್ಕಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಇಂಥ ಕಾದಂಬರಿ ಓದುಗರಿಗೆ ಕೇವಲ ನೆಮ್ಮದಿಯನ್ನು, ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಸುಖವನ್ನು ತಂದುಕೊಡುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು ಒಂದು ಸಂಕೀರ್ಣ ಅನುಭವವಾಗಿ ಕಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಕದಡುವುದಿಲ್ಲ.

ನಾವು ಇಂದು ಹೊಸ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಸಂವೇದನೆ, ಪ್ರಭೆ ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿರುವಾಗ ಇಂಥ ಮೈಮರೆಸುವ ಬರಹಗಳಿಂದ ಪ್ರಯೋಜನವಿಲ್ಲ. ಅಂಥ ಬರಹವನ್ನೂ ನಾವು ವಿರೋಧಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಸಿನೆಮಾದ ಮಟ್ಟಿಗೂ ತುಂಬ ನಿಜ. ನಮ್ಮ ಇವತ್ತಿನ ಬಹಳಷ್ಟು ಸಿನೆಮಾಗಳು ಕೇವಲ ನಮ್ಮ ಕಲ್ಪನೆಯ ಅಪೇಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ಪೂರೈಸಿಕೊಡುವ ಸಾಧನಗಳು. ನೀವು ಕೆಲವರ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ರಂಪವಾಗುವುದನ್ನು ನೋಡಿರಬಹುದು. ಅಂಥ ಜನ ದಿನನಿತ್ಯ ಅದೇ ವಿಷಯ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಜಗಳವಾಡುತ್ತಿರುತ್ತಾರೆ. ಇಂದು ಸರಿಯಾಗುತ್ತಾರೆ, ನಾಳೆ ಮತ್ತೆ ಅದೇ ಜಗಳವಾಡುತ್ತಾರೆ. ಟಾಲ್‌ಸ್ಟಾಯ್‌ನಲ್ಲಿ ಎರಡು ರೀತಿಯ ಜನ ಬರುತ್ತಾರೆ. ಅನುಭವದಿಂದ ಪಾಠ ಕಲಿಯುವವರು, ಮತ್ತು ಅನುಭವದಿಂದ ಏನೂ ಪಾಠ ಕಲಿಯದೆ ಇರುವವರು. ಎರಡನೇ ರೀತಿಯವರು ಯಾವತ್ತೂ ರಂಪ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುತ್ತಾರೆ. ಈ ಸಿನೆಮಾಕ್ಕೆ ನೋಡುವುದೂ ರಂಗ ಇದ್ದ ಹಾಗೆ; ನಿತ್ಯ ಸಿನೆಮಾಕ್ಕೆ ಹೋಗುವುದು, ಅಲ್ಲಿ ಹೃದಯ ಕರಗಿ ಅಳುವುದು, ಅದರ ಸಂತೋಷ ಪಡೆದುಕೊಂಡು ಬರುವುದು, ಮತ್ತೆ ಮರುದಿನ ಸಿನೆಮಾಕ್ಕೆ ಹೋಗುವುದು, ಮತ್ತದೇ ಭ್ರಮೆಯ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯಾಗುವುದು. ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಬಿಡುಗಡೆ ಅನ್ನುವುದೇ ಇಲ್ಲ; ಏನೋ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅನಾವರಣವಾಯಿತು. ಹೊಸ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಮೂಡಿತು ಅನ್ನುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಯೊಂದೂ ಸಲೀಸು, ಪ್ರತಿಯೊಂದೂ ಸುಖಕರ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇಂಥ ಸಿನೆಮಾವನ್ನು, ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ವಿರೋಧಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ನಾನು ಒಂದು ಸಿನೆಮಾವನ್ನು ಇದಕ್ಕಿಂತ ಬೇರೆಯೇ ಆದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಿ, ಅದರ ಮೂಲಕ ನಿಮ್ಮಲ್ಲಿ ಹೊಸತನ್ನು ಕಾಣಿಸುವ ಆಸೆಯನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಹಾಗೆ ನಿಮಗೆ ಹೊಸತರ ಆಸೆಯನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸುವಂಥ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ಂಥ ಶಕ್ತಿ ನನಗೆ ನಿಮ್ಮಿಂದಲೇ ಬರಬೇಕು. ಹಾಗಾದಾಗ ಮಾತ್ರ ಒಂದು ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಸಂವಾದ ಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ.

ಇಂಥ ಹೊಸ ರೀತಿಯ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಹೊಸರೀತಿಯ ಕಥೆಯನ್ನೇ ಹೇಳಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ದಕ್ಕೆ ಅಲ್ಲಿ ಮತ್ತೆ ರೂಢಿ ಜಡ ಹೆಜ್ಜೆಯನ್ನು ತಪ್ಪಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ರೂಢಿಗತ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ ಓದುಗನನ್ನು ಂಚ ದೂರ ಕರೆದುಕೊಂಡು ಹೋಗಿ ಹೆಜ್ಜೆ ತಪ್ಪಿಸಿ ಷಾಕ್ ನೀಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಷಾಕ್ ೀಡದಿದ್ದರೆ ಓದುಗನ, ಕೇಳುಗನ ಮನಸ್ಸು ಎಚ್ಚರವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ, ಒಂದು ದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಮನುಷ್ಯ ಮೂವತ್ತೈದನೆ ವಯಸ್ಸಿಗೆ ಸಾಯುತ್ತಾನೆ ಎಂದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಿ. ಅವನು ದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಒಂದು ಪಾತ್ರವಾಗಿ ಬಂದಾಗ ಎಲ್ಲಾ ಕ್ಷಣಗಳಲ್ಲೂ ಆತ ತನ್ನ ಮೂವತ್ತೈದನೆ ವರ್ಷಕ್ಕೆ ಾಯುವಂಥ ಮನುಷ್ಯ, ಅವನು ಬದುಕಿದ್ದ ಕಾಲದ ಮಟ್ಟಿಗೆ ತಾನು ಬದುಕುತ್ತ ಇದ್ದೇನೆ ಎಂದು ಳಿದುಕೊಂಡು ಬದುಕುತ್ತಿರುವ ಮನುಷ್ಯ. ಕಾದಂಬರಿಯ ಆ ಪಾತ್ರ ಯಾವುದೇ ಕ್ಷಣದಲ್ಲೂ ತನ್ನ ಮೂವತ್ತೈದನೆ ವರ್ಷಕ್ಕೆ ಸಾಯುವ ಪಾತ್ರವೂ ಹೌದು. ಯಾಕೆಂದರೆ, ನೀವು ಆ ಕಾದಂಬರಿಯನ್ನು ರಡನೇ ಬಾರಿ, ಮೊದಲು ಓದಿದ ನೆನಪಿನೊಂದಿಗೆ ಓದುತ್ತಿದ್ದೀರಿ ಎಂದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಿ. ಹೀಗೆ ಎರಡನೇ ಲ ಓದುವಾಗ ಆತ ಸಂತೋಷದಲ್ಲಿದ್ದಾಗಲೂ, ದುಃಖದಲ್ಲಿದ್ದಾಗಲೂ, ಪ್ರೇಮಮಗ್ನನಾಗಿದ್ದಾಗಲೂ, ಾನು ಬದುಕುತ್ತಿದ್ದೇನೆ ಎಂದು ತಿಳಿದುಕೊಂಡು ಬದುಕುತ್ತಿರುವಾಗಲೂ, ಆತ ನಿಮಗೆ ತನ್ನ ಮೂವತ್ತೈದನೇ ವಯಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ಸಾಯುವ ಮನುಷ್ಯನಾಗಿ ಕಂಡುಬರುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ. ಕೇವಲ ಸುಖ ನೀಡುವ ನಪ್ರಿಯ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ, ಒಂದು ಪತ್ತೇದಾರಿ ಕಾದಂಬರಿಯಲ್ಲಿ ಇಂಥ ಅನುಭವ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅವನ ಸಾವಿನ ವಿಷಯ ಕೇವಲ ಸಸ್ಪೆನ್ಸ್‌ನ ಅಂಶವಾಗಿ, ನೀವು ಆ ಸಸ್ಪೆನ್ಸ್‌ನಲ್ಲಿ ಪಡೆಯಬಹುದಾದ ದುಃಖ, ಸಂತೋಷವನ್ನೆಲ್ಲಾ ಪಡೆದುಬಿಟ್ಟ ಮೇಲೆ ಅಂಥ ಕಾದಂಬರಿಯ ರಡನೆಯ ಓದಿನಲ್ಲಿ ಏನೂ ಸ್ವಾರಸ್ಯ, ಮಹತ್ವ ಉಳಿದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಈಗ ತಿಳಿಯಬಹುದಾದ ಹೊಸ ಅಂಶವೇನೂ ಉಳಿದಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಆ ಪಾತ್ರದ ಎರಡೂ ಮುಖಗಳನ್ನು ಹೇಳುವಂಥ ಾದಂಬರಿ, ಕಾವ್ಯ, ಸಿನೆಮಾ ಮಾತ್ರ ಮತ್ತೊಂದು ಸಲವೂ ತನ್ನ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ, ನೆನಪಿನಲ್ಲೂ ಜೀವಂತವಾಗಿ ಇರುತ್ತದೆ. ನಾವು ಇಂದು ಸೃಷ್ಟಿಸಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಇಂಥ ಬಂಧಗಳನ್ನು.

ಇಂಗ್ಲಿಷಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಕೃತಿಯೂ ಓದುವವನು ತಾನು, ಓದುವಾಗ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕೃತಿ ಂಬ ಒಂದು ಮಾತಿದೆ. ಓದುವವನು ಹೀಗೆ ಸೃಷ್ಟಿಸಿಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಅವನ ಮನಸ್ಸಿನ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅವನ ಂಸ್ಕೃತಿ, ಜೀವನಕ್ರ, ಜೀವನಾನುಭವ, ಅವನು ಓದಿರುವ ಬೇರೆ ಕೃತಿಗಳು, ಅವನ ಅಪೇಕ್ಷೆಗಳು, ಅವನ ್ಯಕ್ತಿತ್ವ – ಹೀಗೆ ಹತ್ತು ಹಲವು ಅಂಶಗಳು ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಇದೆಲ್ಲದರ ಮೂಲಕ ಾದುಹೊಕ್ಕು ಆ ಕೃತಿ ಅವನ ಮೇಲೆ ತನ್ನ ಪರಿಣಾಮ ಮಾಡಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಮೇಲ್ಕಂಡ ಅಂಶಗಳ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಹೀಗೆ ಹೊಸ ಮನಸ್ಸೊಂದನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಅದಕ್ಕೆ ಪರೋಕ್ಷವಾದ, ವಕ್ರವಾದ ಮಾರ್ಗವೊಂದನ್ನು ಬಳಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ತನ್ನ ದಿಕ್ಕಲ್ಲೇ ಏನೇನೋ ಯೋಚನೆ ಮಾಡುತ್ತಿರುವ ನಿಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿಗೆ ನನ್ನ ಮಾತು ಕೇಳುವಂತೆ ಮಾಡಲು ಅದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಕೊಕ್ಕೆ ಹಾಕಿ ಎಳೆಯಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪರೋಕ್ಷ ಮಾತನ್ನು ಉಪಯೋಗಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ

ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ ಕೊಡುತ್ತೇನೆ. ಸಾಕ್ರಟೀಸ್‌ನಿಗೆ ಒಬ್ಬಾತ ಅಂದು ಸಂಜೆ ಊಟಕ್ಕೆ ಕರೆದಾಗ, ಸಾಕ್ರಟೀಸ್ ಉತ್ತರ ಬರುಮ ತಿಳಿಸುತ್ತಾನೆ. ಸಂಜೆ ನದಿ ದಾಟಿ ಬರುವಾಗ ಸಾಯದೆ ಇದ್ದ ಪಕ್ಷದಲ್ಲಿ ನಾನು ಖಂಡಿತ ನಿಮ್ಮ ಮನೆಗೆ ಊಟಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತೇನೆ, ವಿಚಿತ್ರವಾದ ಮಾತು. ಆದರೆ ಸಾಕ್ರಟೀಸ್ ಯಾಕೆ ಹೀಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ; ಮನುಷ್ಯ ನಶ್ವರಜೀವಿ, ಸಾಯುವವನು. ಅದನ್ನು ನೇರವಾಗಿ ಹೇಳಿದರೆ ಯಾರೂ ಗಮನಿಸುವುದಿಲ್ಲ, ನಂಬುವುದೂ ಇಲ್ಲ, ಆದರೆ ನದಿ ದಾಟುವಾಗ ಸಾಧ್ಯತೆ ಇದೆ ಅಲ್ಲವೆ? ಹೀಗೆ ವಕ್ರ ಮಾತಿನ ಮೂಲಕ ಸಾಕ್ರಟೀಸ್ ಮನುಷ್ಯನ ನಶ್ವರತೆಯ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ತುಂಬಿಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಉಕ್ತಿವೈಚಿತ್ರ್ಯದ ಕೊಕ್ಕೆ ಹಾಕಿ ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಎಳೆದುಕೊಂಡು ತನ್ನ ಮಾತಿಗೆ ಹಾಜರಿಪಡಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಂಥ ಮಾತು ನಮ್ಮನ್ನು ಹಿಡಿಯುವುದು ಅದರ ವಕ್ರತೆಯಿಂದ, ಅದು ಕೂಡಲೆ ಅರ್ಥವಾಗುವುದರಿಂದ, ಯಾಕೆಂದರೆ ಕೂಡಲೆ ಅರ್ಥವಾಗಿದ್ದನ್ನು ನಾವು ಮತ್ತೆ ಯೋಚಿಸಲು ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಉದಾಹರಣೆ ನೋಡಿ. ಒಥೆಲೊ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮಾತು ಬರುತ್ತದೆ: ಪುಟ್ ಔಟ್ ದ ಲೈಟ್, ದೆನ್ ಪುಟ್ ಔಟ್ ದ ಲೈಟ್. ಈಗ ನಾನು ನಿಮಗೆ ಪುಟ್ ಔಟ್ ದ ಲೈಟ್ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೆ ನೀವು ಹೋಗಿ ದೀಪ ಆರಿಸುತ್ತೀರಿ, ಇಲ್ಲಿ ಮಾತು ಕೃತಿಯಾಗಿ ಪರಿಣಮಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಮಾತು ಒಂದು ಸಾಧನವಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಇದೇ ಮಾತು ಒಥೆಲೊನಲ್ಲಿ ಏನು ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ ನೋಡಿ. ಒಥೆಲೋಗೆ ಡೆಸ್ಡೆಮೋನಾಳ ಬಗ್ಗೆ ಬಹಳ ಪ್ರೀತಿ ಇದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅನುಮಾನವೂ ಇದೆ. ಆ ಸುಂದರ ಮುಗ್ಧ ಹುಡುಗಿ, ಕತ್ತಲಲ್ಲಿ ನಿದ್ದೆ ಹೋಗಿದ್ದಾಳೆ. ಅಲ್ಲಿ ಒಂದು ಮೇಣದ ಬತ್ತಿ ಮಾತ್ರ ಉರಿಯುತ್ತಿದೆ. ಮಹಾ ಉತ್ಪಾತದಲ್ಲಿರುವ ಒಥೆಲೊ ಪ್ರೀತಿಯಲ್ಲಿ, ಅನುಮಾನದಲ್ಲಿ ಡೆಸ್ಡೆಮೋನಾಳನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲು ಹೋಗಿದ್ದಾನೆ. ಆತ ಆಕೆಯನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ಆ ಮೇಣದ ಬತ್ತಿಯನ್ನು ನೋಡುತ್ತಾನೆ. ತನಗೆ ತಾನೆ ನುಡಿಯುತ್ತಾನೆ. ಪುಟ್ ಔಟ್ ದ ಲೈಟ್ ದೆನ್ ಪುಟ್ ಔಟ್ ದ ಲೈಟ್. ಮೊದಲ ಪುಟ್ ಔಟ್ ದ ಲೈಟ್ ಎಂದರೆ ದೀಪವಾರಿಸು ಎಂದು. ಈ ಮಾತು ಕೂಡಲೆ ಅರ್ಥವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ನಂತರ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಪುಟ್ ಔಟ್ ದ ಲೈಟ್ ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಅಂದರೆ ಡೆಸ್ಡೆಮೋನಾ ಒಂದು ದೀಪವಿದ್ದ ಹಾಗೆ. ನಾನು ಆ ದೀಪವನ್ನು ಆರಿಸುತ್ತೇನೆ. ಅದರಿಂದ ನನ್ನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಕತ್ತಲೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಒಟ್ಟು ಸಾಲಿನ ಧ್ವನಿ ಮೊದಲು ದೀಪವನ್ನು ಆರಿಸುತ್ತೇನೆ. ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಅವಳನ್ನು ಕೊಲ್ಲಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾಕೆಂದರೆ ಅವಳನ್ನು ನೋಡಿದಾಕ್ಷಣ ನನ್ನ ಮನಸ್ಸು ಕರಗಿ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಅವಳನ್ನು ಕತ್ತಲಲ್ಲಿಯೇ ಕೊಲ್ಲಬೇಕು. ಆ ಕತ್ತಲಲ್ಲಿ ಅವಳ ಜೀವದ ದೀಪವನ್ನು ಆರಿಸಬೇಕು. ಅದರಿಂದ ನನ್ನ ಜೀವನವೂ ಕತ್ತಲಾಗಿ ಹೋಗುತ್ತದೆ ಎಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಅವನ ಆ ಕ್ಷಣದ ದುಃಖ, ಸಂಕಟ, ತೊಳಲಾಟ ಎಲ್ಲವೂ ವ್ಯಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ. ಒಥೆಲೊ ರಂಗದ ಮೇಲೆ ಈ ಮಾತನ್ನಾಡಿದಾಗ ಅಲ್ಲಿ ಎದುರಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯಕ್ಷವಾಗಿ ಮೇಣದ ಬತ್ತಿ ಕಾಣುತ್ತಿದ್ದು, ದೀಪವಾರಿಸುವುದು ಒಂದು ನಿತ್ಯ ವಿಧಿಯಾಗಿದ್ದು, ಒಟ್ಟೂ ಅನುಭವ ಅವನ ಮನಸ್ಸಿಗೂ, ನಿಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿಗೂ ಒಂದು ಕೊಕ್ಕೆಯಾಗಿ ಬೀಳಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾತಿನ ವಕ್ರಾರ್ಥವನ್ನು ಇಷ್ಟು ಚೆನ್ನಾಗಿ ದುಡಿಸಿಕೊಂಡ ಷೇಕ್ಸ್‌ಪಿಯರ್ ಮಾತಿನ ಸಹಜತೆಯನ್ನೂ ಅಷ್ಟೇ ಸಮರ್ಥವಾಗಿ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾನೆ. ಕಿಂಗ್‌ಲಿಯರ್‌ನಲ್ಲಿ ಲಿಯರ್ ಮಗಳು ಕಾರ್ಡೀಲಿಯಾಗೆ ಪ್ರೇ ಅನ್‌ಬಟನ್ ಮಿ

ವಯೆಯಿಟ್ಟು ಗುಂಡಿ ಬಿಚ್ಚು) ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಅದ್ಭುತವಾದ ಸಾಲು ಇದು. ಇಂಥದ್ದು ಜನಪ್ರಿಯ ಲೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಜನಪ್ರಿಯ ಸಿನೆಮಾ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ನಾಟಕ ಸಲೀಸಾಗಿ ಮನಸ್ಸನ್ನು ದ್ರವಿಸುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಂದು ತೆಳು ಅನುಭವವನ್ನು ಪದೇಪದೇ ನೀಡುತ್ತ ರಂಪ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತದೆ. ಜನಪ್ರಿಯ ಕಲೆಯ ರೂಪವೇ ಈ ರೀತಿಯಾಗಿ ಒಂದು ಅಪೇಕ್ಷೆಯನ್ನು ಕೆರಳಿಸಿ, ಅದನ್ನು ತಣಿಸಿ ಅದ ಮೇಲೆ ಮತ್ತೂ ಹೆಚ್ಚು ಅಪೇಕ್ಷೆಗಳನ್ನು ಕೆರಳಿಸುವುದಾಗಿದೆ. ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ, ಕಾಮುಕತೆ ಕೆರಳಿಸುವಂಥ ಪುಸ್ತಕಗಳೆಲ್ಲ, ವು ಬರೆಯುವುದಕ್ಕೆ ಅಸಾಧ್ಯವಾದ ಪುಸ್ತಕಗಳು. ಯಾಕೆಂದರೆ ಓದುಗನನ್ನು ಕೆರಳಿಸಬೇಕು ಎಂದು ರೆದರೆ, ಹಾಗೆ ಕೆರಳಿಸಬೇಕು ಎಂದು ಆಸೆ ಇರುವವನಿಗೆ, ಅದನ್ನು ಓದುವ ಸಮಾಧಾನವೂ ರುವುದಿಲ್ಲ. ಆದ್ದರಿಂದ ಅಂಥ ಪುಸ್ತಕಗಳನ್ನು ಇನ್ನೂ ಹೆಚ್ಚು ರೋಚಕವಾಗಿಸ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಜನಪ್ರಿಯ ಕಲೆ ತನ್ನನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು, ತನ್ನ ಗಿರಾಕಿ ವರ್ಗವನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೆಚ್ಚುಹೆಚ್ಚು ಲಂಪಟವಾಗುವುದನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಬೇರೆ ಮಾರ್ಗವೇ ಇಲ್ಲ.

ಆದರೆ ಯಾವಾಗ ನಾವು ನಮ್ಮ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿರುವುದನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಾಗುತ್ತದೋ ಆಗ ಲೆ ಹುಟ್ಟುತ್ತದೆ. ನಡೆಯುವಾಗ ನಾವು ಒಂದು ಗುರಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತೇವೆ. ಗುರಿಯ ದಾರಿ ಹಿಡಿದು ಡೆಯುತ್ತೇವೆ. ಆದರೆ ಅದೇ ಕಾಲುಗಳನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ, ಯಾವ ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಗುರಿಯೂ ಇಲ್ಲದೆ ಬಳಸಿದಾಗ ಅದು ನೃತ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಸ್ವರ ಸಂಗೀತವಾಗುತ್ತದೆ. ಕಲೆ ಮೂಡುತ್ತದೆ. ಈ ಕ್ರಿಯೆಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಲು ಸಾಧ್ಯವಿರುತ್ತದೆ, ಕಾರಣ ವಿಸ್ತರಿಸಿದಷ್ಟೂ ಅವು ನಮಗೆ ಹೊಸ ಹೊಸ ಅನುಭವವನ್ನು ನೀಡುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. ಇಂಥ ಕಲಾತ್ಮಕ ಕ್ರಿಯೆ ನಮಗೆ ಭ್ರಮೆಯ ಸುಖವನ್ನು ನೀಡದೆ, ನಮ್ಮ ಅಪೇಕ್ಷೆಯಂತೆ ನಡೆಯದೆ, ನಮ್ಮ ಬಯಕೆಗೆ ವಿರುದ್ಧವಾದದ್ದನ್ನೇ ಕೊಟ್ಟಿರುತ್ತದೆ. ಹಗಲುಗನಸಿನಂತೆ ಸಮಾಧಾನ ನೀಡದೆ ಷಾಕ್‌ಕೊಡುವ ಕೊಕ್ಕೆಯ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಚಿತ್ರ ವಿಷಯ ಗಮನಿಸಿ : ಹೀಗೆಲ್ಲ ಮಾಡುವಂಥ ಕೃತಿಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುವ ಲೇಖಕ ಕೂಡ ಎಷ್ಟೋ ಸಲ ಇತರರಂತೆಯೇ ಹಗಲುಗನಸುಗಳನ್ನು ಬಯಸುವವನೂ, ಸಲೀಸಾಗಿ ಹೇಳಬೇಕೆಂದು ಇಷ್ಟಪಡುವವನೂ ಆಗಿರುತ್ತಾನೆ. ಬಹಳ ಒಳ್ಳೆಯ ಲೇಖಕರು ತಾವು ಓದುವಾಗ ಬಹಳ ಅಗ್ಗದ ಬರಹಗಳನ್ನೇ ಇಷ್ಟಪಡಬಹುದು. ಒಳ್ಳೆಯ ಕ್ರಿಕೆಟ್ ಆಟಗಾರ ಬಿಡುವಿನಲ್ಲಿ ಗಾಲ್ಫ್ ಆಡಲು ಇಷ್ಟಪಡುವಂತೆ, ಅದು ಬೇರೆ ವಿಷಯ. ಆದರೆ ಅಂಥ ಮನುಷ್ಯನೂ ಹೊಸತನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿ ಮಾಡಲು ಯತ್ನಿಸುವಾಗ, ಅವನಲ್ಲಿ ಈವರೆಗೆ ಕಂಡ ಎಲ್ಲ ಶಕ್ತಿಗಳೂ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆ ಹೊಸ ಸಂವೇದನ, ಹೊಸ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಬಲ್ಲ ಶಕ್ತಿ ಎಲ್ಲ ಕಲಾಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೂ ಇರುತ್ತದೆ. ನಾನು ಕೆಲವು ದಿನಗಳ ಹಿಂದೆ ಚಿಕಾಗೊ ನಗರದಲ್ಲಿ ಗಿರೀಶ ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಗಮಂಡಲ ನಾಟಕವನ್ನು ನೋಡಿದೆ. ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗೆ ಅದು ಅತ್ಯಂತ ಹೊಸತಾದ, ಆಧುನಿಕವಾದ ಅನುಭವವಾಗಿತ್ತು. ನಾನು ಅವರಿಗೆ ಹೇಳಿದೆ, ದಿಸ್ ಈಸ್ ಓಲ್ಡ್ ಹ್ಯಾಟ್ ಇನ್ ಕರ್ನಾಟಕ ಎಂದು. ನೀವು ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಷಯವನ್ನು ಗಮನಿಸಿರಬಹುದು, ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಯಾವತ್ತೂ ಕ್ಲಾಸಿಕಲ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಜಾನಪದ ಸಂಸ್ಕೃತಿಗಳು, ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯ – ದೇಶೀ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳು ಪರಸ್ಪರ ವಿರೋಧವಾಗಿ ಮತ್ತು ಪೂರಕವಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿದ್ದವು. ಒಂದು ಆರೋಗ್ಯವಂತ ಸಮತೋಲವನ್ನು ಕಾಪಾಡಿಕೊಡುತ್ತಿದ್ದವು.

ಕಾರ್ನಾಡರ ನಾಗಮಂಡಲ ನೋಡುವಾಗ ನನಗೆ ಇದೆಲ್ಲ ನೆನಪಿಗೆ ಬಂದಿತು. ಅಹಲ್ಯೆಯ ಕಥೆ ನೆನಪಾಯಿತು. ಆದರೆ ಈ ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಗಂಡ ಆಕೆಗೆ ಮೋಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುತ್ತಾನೆ, ಒಬ್ಬ ಸೂಳೆಯನ್ನು ಇಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುತ್ತಾನೆ, ಗಂಡ ಹೊರಗಡೆ ಹೋದಾಗ ಹಿಂದುಗಡೆ ಇರುವ ಒಂದು ಸರ್ಪ ಆಕೆಯ ಬಳಿ ಬರುತ್ತಾನೆ, ಅಹಲ್ಯೆಯ ಬಳಿ ಇಂದ್ರ ಬಂದಂತೆಯೇ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಅವಳಿಗೂ ಗೊತ್ತು, ಈತ ತನ್ನ ಗಂಡನಲ್ಲ ಎಂದು, ಆದರೂ ನಂಬಿ ಅವನನ್ನು ಕೂಡುತ್ತಾಳೆ, ಮಗುವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾಳೆ. ಆದರೆ ಈ ಕಥೆಯ ಮಟ್ಟಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಆಕೆ ಕಲ್ಲಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕೊನೆಗೆ ಗಂಡನೇ ಸೋತು ಬಿಡುತ್ತಾನೆ. ಆಕೆ ಮಗುವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾಳೆ, ಗಂಡನನ್ನೂ ಪಡೆಯುತ್ತಾಳೆ. ತನ್ನ ಗಂಡನ ಸೂಳೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಸೇವಕಿಯಾಗಿ ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ. ಈ ಜಾನಪದ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಪುನರ್ಜನ್ಮವಾಗಲಿ, ಪಾಪಪ್ರಜ್ಞೆಯಾಗಲಿ ಇಲ್ಲವೇ ಇಲ್ಲ. ಇಂಥ ವಿಭಿನ್ನವಾದ, ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧ, ಆದರೂ ಪೂರಕವಾದ ಪರಂಪರೆಗಳು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟೊಟ್ಟಿಗೆ ಇರುವುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ನಾವು ಈ ಮೊದಲು ಚರ್ಚಿಸಿದ ದೃಷ್ಟಿ ಇದ್ದ ಮನುಷ್ಯನಿಗೆ ನಮ್ಮ ಸಂಸ್ಕೃತ ಹಾಗೆಯೇ ನಮ್ಮ ಜಾನಪದ ಪರಂಪರೆಗಳಲ್ಲಿ ತನಗೆ ಬೇಕಾದ ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಮುಕ್ತವಾಗುವ ಪ್ರಯತ್ನದಲ್ಲಿರುವ ನಮಗೆ ಇದು ನಮ್ಮ ಸ್ವಂತದ ಪ್ರಭೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ ಮಾರ್ಗದರ್ಶಕವಾಗಬಲ್ಲದು. ಇಂಥ ಒಂದು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಇಂದಿನ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಕನ್ನಡ ರಂಗಭೂಮಿ, ಕನ್ನಡ ಸಿನೆಮಾ ಇವೆ. ಇವುಗಳನ್ನು ಗಾಢಗೊಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು ಹೇಗೆ, ಇವುಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವಂಥ ಸಹೃದಯರನ್ನು ಪಡೆದುಕೊಳ್ಳುವುದು ಹೇಗೆ – ಎನ್ನುವ ನಮ್ಮ ಹುಡುಕಾಟದ ಹೆಜ್ಜೆಗಳಾಗಿ ಇಂಥ ಶಿಬಿರಗಳು ನಡೆಯುತ್ತಿರುತ್ತವೆ. *

(ನೀನಾಸಮ್ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಶಿಬಿರ-1990, ಇದರ ಪೀಠಿಕಾ ಭಾಷಣದಿಂದ ಆಯ್ದುದ್ದು)

With Best Compliments From : ☎ 6029

M/S UNITED TRADING Co.

Post Box No. 14, Sorab Road, SAGAR 577401

DEALER IN: I. T. C. Ltd. (Cigaratte)

M/s. H. P. Co. Ltd.

M/s. Quality Biscuits.

M/s. M. R. F. Ltd.

M/s. Modi Continental Tyres & Tubes

AMIT INDUSTRIES

Mnfs. : ACID SLORRY

No. 24/21 R. P. Road.

Near Dwarakanath Kala mandir

SAGAR 577 401

SRI RAM MOTORS

B. H. Road, SAGAR 577 401

Dealers in :

Petrosil Oil Co. Ltd.

Auto & Two wheeler Spares : Accessories

ಹಾರ್ದಿಕ ಶುಭಾಶಯಗಳೊಂದಿಗೆ—

★ ಇಂಥದಿನ್ನೊಂದಿಲ್ಲ

★ ಸೆರೆಯಾಗಿಸುವ

★ ಬಣ್ಣ-ರುಚಿಗಳ ಸ್ವಾದ

★ ಶ್ರೀಮಂತ ಸಂಗಮ

ಪರಿಮಳ ಕಾಫಿ ವರ್ಕ್ಸ್

ಸಾಗರ - ಶಿವಮೊಗ್ಗ

ತಂತಿ : ಗಜಾನನ ಫೋನ್ : 6027

ಶ್ರೀ ಗಜಾನನ ಟ್ರೇಡಿಂಗ್ ಕಂ.,

ಮಾರ್ಕೆಟ್ ರಸ್ತೆ, ಸಾಗರ – 577 401

ಉತ್ತಮ ಅಕ್ಕಿ, ಜೇನುತುಪ್ಪ, ಜೇನು ಮೇಣ

.... ಇತ್ಯಾದಿಗಳಿಗೆ ಇಂದೇ ಸಂದರ್ಶಿಸಿರಿ ! ....

ಶಕ್ತಿ ಮೆಡಿಕಲ್ಸ್

ಅಂಬೇಡ್ಕರ್ ವೃತ್ತ, ಸಾಗರ – 577 401

ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಾ ತರದ ಔಷಧಗಳು ಯೋಗ್ಯ ಬೆಲೆಯಲ್ಲಿ

ದೊರೆಯುತ್ತವೆ

ಹಾರ್ದಿಕ ಶುಭಾಶಯಗಳೊಂದಿಗೆ—

ಗುರುರಾಜ ಕಾಫಿ ವರ್ಕ್ಸ್

ಮನೆ ಮತ್ತು ಹೋಟಲ್ ಬಳಕೆಗೆ ಬೇಕಾಗುವ ಅತ್ಯುತ್ತಮವಾದ

ರೆಡ್ ರೋಸ್ ಕಾಫಿಗೆ

● ತಿಲಕ್ ರಸ್ತೆ, ಸಾಗರ ಇಲ್ಲಿಗೆ ಬನ್ನಿ ●

ಉತ್ತರ ಮತ್ತು ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತೀಯ ತಿಳಿಸುಗಳಿಗೆ ಹಾಗೂ

ಐಸ್ ಕ್ರಿಂ ಮತ್ತು ಕೂಲ್ ಡ್ರಿಂಕ್ಸ್‌ಗಳಿಗೆ

ಸುಖ–ಸಾಗರ

ಜೆ. ಸಿ. ರಸ್ತೆ, ಸಾಗರ – 577 401

* ಇಲ್ಲಿಗೆ ಒಮ್ಮೆ ಭೇಟಿ ಕೊಡಿ *

ಸ್ಥಾಪನೆ : 1947 ಫೋನ್ : 6500

ಜೈ ಹಿಂದ್ ಬೇಕರಿ

ಜೆ. ಸಿ. ರೋಡ್ ಸಾಗರ – 577401

ಹಾರ್ದಿಕ ಶುಭಾಶಯಗಳೊಂದಿಗೆ—

ಮಲೆನಾಡು ಫೈನಾನ್ಸ್ ಕಾರ್ಪೋರೇಷನ್

ಮಾರ್ಕೆಟ್ ರಸ್ತೆ, ಸಾಗರ – 577 401

ಸಾಗರ್ ಗ್ಯಾಸ್ ಏಜೆನ್ಸಿಸ್

ಬಿ. ಹೆಚ್. ರಸ್ತೆ, ಸಾಗರ

ಹರನಾಥರಾವ್ ಮತ್ತಿಕೊಪ್ಪ

ಅಧ್ಯಕ್ಷರು, ಆಪ್ಸ್‌ಕೋಸ್ ಸಾಗರ

ಸಾಗರಿಕಾ ಟ್ರೇಡರ್ಸ್

ಅಡಿಕೆ ವ್ಯಾಪಾರಿಗಳು,

ಸಾಗರ ❖ 577 401

ತೋಟಗಾರ್ಸ್ ಸೇವಾ ಕೇಂದ್ರ

ಅಡಿಕೆ ವ್ಯಾಪಾರಿಗಳು,

ಗೌತಮ್ ಕಾಂಪ್ಲೆಕ್ಸ್, ಫಾರೆಸ್ಟ್ ಆಫೀಸ್ ರಸ್ತೆ,

ಸಾಗರ ❖ 577 401

ಹರೀಶ್ ಟ್ರೇಡರ್ಸ್

ಅಡಿಕೆ ವ್ಯಾಪಾರಿಗಳು

ಸಂಗಮೇಶ್ವರ ರಸ್ತೆ, ಸಾಗರ

● ಹಾರ್ದಿಕ ಶುಭಾಶಯಗಳು ●

ಪ್ರಾಥಮಿಕ ಸಹಕಾರಿ ಕೃಷಿ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ ಬ್ಯಾಂಕ್ ಲಿ.,

ಭೀಮನಕೋಣೆ

ನಮ್ಮ ಬ್ಯಾಂಕಿನಿಂದ ವಿಶೇಷ ಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ ಬಾವಿ, ಪಂಪ್‌ಸೆಟ್, ಹನಿ ನೀರಾವರಿ, ತುಂತುರು ನೀರಾವರಿ, ತೆಂಗು ಅರಣ್ಯ ಅಭಿವೃದ್ಧಿ, ಗೇರು ಅಭಿವೃದ್ಧಿ, ಅನಾನಸ್, ಮೆಣಸು. ರಬ್ಬರ್, ಟ್ರ್ಯಾಕ್ಟರ್. ಪವರ್ ಟಿಲ್ಲರ್, ರೇಷ್ಮೆ, ಕೃಷಿಯೇತರ ಸಾಮಾನ್ಯ ಯೋಜನೆಯಲ್ಲಿ ದೀರ್ಘಾವಧಿಯಲ್ಲಿ ರೈತಬಾಂಧವರಿಗೆ ಸಾಲ ಕೊಡಲಾಗುವುದು

ಎಸ್. ಎನ್. ನಾಗರಾಜ್
ಕಾರ್ಯದರ್ಶಿ

ಹೆಚ್. ರಾಮಚಂದ್ರರಾವ್
ಅಧ್ಯಕ್ಷರು

ಭರತ್ ಟ್ರೇಡಿಂಗ್

ಫಾರೆಸ್ಟ್ ಕಂಟ್ರಾಕ್ಟರ್

ಉ ಳ ವಿ

ಧರ್ಮಪ್ಪ

ಮಾಜಿ ಶಾಸಕರು

ಸಾ ಗ ರ

ಗ ಣ ಪ ತಿ

ಅಡಿಕೆ ವ್ಯಾಪಾರಿಗಳು, ಸಾಗರ

ಶೈಲೇಂದ್ರ ಬಂದಗದ್ದೆ
ರಾಧಾಕೃಷ್ಣ ಬಂದಗದ್ದೆ
ವೆಂಕಟಗಿರಿ ಬೇದೂರು
ಚಕ್ರಪಾಣಿ ಬೇದೂರು

With best Compliments from :

Sandalwood Craft Complex
Keladi Road, SAGAR

Sandalwood Craft Complex
Korlakatta Road, CHIPAGI Post, Sirsi

Sandalwood Production Centre
Muroor Road, Siddanbhavi, KUMTA

Uints of Karnataka Handicrafts Development Corporation Limited
No. 45, M. G. Road, BANGALORE - 560 001

With Best Compliments From :

M/s. Shrinivasa Agencies
M/s. Shrinivasa Enterprisess
23/38, J. C. Road, **SAGAR**

ಹಾರ್ದಿಕ ಶುಭಾಶಯಗಳು :

ಮನವಿ

ಮಲ್ಲಂದೂರು, ಆನಂದಪುರಂ – 577 412

ಶುಭಾಶಯಗಳೊಂದಿಗೆ :

☎ 6662

ವಿಕ್ರಮ ಟ್ರೇಡರ್ಸ್

ಅಡಿಕೆ ವ್ಯಾಪಾರಿಗಳು

ಜಿ. ಟಿ. ರಸ್ತೆ, ಸಾಗರ - 577 401

ಶುಭಾಶಯಗಳೊಂದಿಗೆ :

ಫೋನ್ : ಮಂಡಿ 6123
ಮನೆ 6121

ಎಸ್. ಆರ್. ತಿಮ್ಮಪ್ಪ

ಅಡಿಕೆ ವ್ಯಾಪಾರಿಗಳು

ಸಂಗಮೇಶ್ವರ ರಸ್ತೆ, ಸಾಗರ–577 401

Saakshi / Kannada
Book, 1/Spt. 1991

Four books a year
Spt./Dec./Mar./June
Rs. 40 Annual

For all the heights of thought
and all the levels of experience

SAAKSHI PRAKASHANA
Sagara Mudrana, SAGAR (Karnataka State)